Jahrbuch für Kunstwissenschaft

Herausgegeben
von

Ernst Gall

1927

Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

AUFSÄTZE

BESPRECHUNGEN

DIE ENTWICKLUNGSLINIE IN DER KUNST MEISTER FRANCKES

Mit 16 Abbildungen auf 6 Tafeln *Von HARALD BROCKMANN*

Die Restaurierung der Flügel des Nykyrko-Altars Meister Franckes aus dem Nationalmuseum zu Helsingfors durch den Hamburger Restaurator V. Bauer gab dem Direktor der Kunsthalle G. Pauli die willkommene Gelegenheit, die sonst so schwer zu erreichenden Tafeln im Rahmen einer Gesamtausstellung aller bekannten Bilder des Meisters der Kunstwelt vor Augen zu führen und zu ihrem eingehenden Studium einzuladen. G. Pauli, dem diese Ausstellung nicht genug zu danken ist, wies im Hannoverschen Kurier (1925, Nr. 153) auf die Bedeutsamkeit der Gelegenheit hin und erörterte dabei gleichzeitig einige prinzipielle Fragen, die sich in erster Linie bei der Betrachtung des Gesamtwerks eines Künstlers einstellen, die seines stilistischen und chronologischen Zusammenhangs. Seine Erörterungen waren der unmittelbare Anlaß der folgenden Ausführungen[1]).

Der Nykyrko-Altar, der bekanntlich von dem Direktor am Helsingforser Museum, Dr. Meinander, zuerst mit Meister Francke in Verbindung gebracht worden ist und daraufhin von A. Goldschmidt[2]) in die deutsche Kunstliteratur eingeführt wurde, galt bislang als ein jüngeres Werk, das einem Werkstattgenossen oder Nachfolger zugeschrieben wurde[3]). Die Inaugenscheinnahme der in Frage kommenden Barbaratafeln lehrt jedoch — und das ist die erste erfreuliche Erkenntnis dieser Ausstellung —, daß es sich hier unzweifelhaft um eine eigenhändige Arbeit handelt, die, wie G. Pauli in der Anzeige im Hannoverschen Kurier hervorhebt und auch schon Goldschmidt in Erwägung zog, in ihrem ganzen Stilcharakter die gleiche künstlerische Handschrift verrät wie die anderen gesicherten Werke. Die stilistischen Unterschiede, die nicht unerheblich sind und in Verbindung mit den Entstellungen durch die rohen, jetzt entfernten Übermalungen das bisherige einschränkende Urteil begreifen lassen, sind auf Kosten zeitlichen Abstandes und der persönlichen Gesamtentwicklung des Meisters zu setzen. Das ist aber die zweite wichtige Erkenntnis dieser Gesamtschau, daß der Nykyrko-Altar eine frühere Schöpfung in seinem Gesamtwerk darstellt, die ihre fortschrittlichen stilistischen Besonderheiten nur einer unmittelbaren, starken, aber in ihrer Intensität vorübergehenden Berührung mit dem Jungbrunnen der ganzen Kunst im Anfang des 15. Jahrhunderts, der burgundisch-französischen Malerei, verdankt, jedoch in der entwicklungsmäßigen Abfolge nur eine Vorstufe zu dem stilistisch ,,befangeneren", aber reiferen Werk des Thomas-Altars bedeutet.

[1]) Die Ausführungen G. Paulis in der Z. f. b. K. 1925/6 S. 106, die nach Fertigstellung dieses Aufsatzes (Sommer 1925) erschienen und seine Auffassung betr. der Chronologie der Einzelwerke M. Fr. im wesentlichen korrigierten, konnten leider nicht mehr berücksichtigt werden. Sie decken sich in der Hauptsache mit denen des Verfassers.

[2]) Z. f. b. K. 1914/15, S. 17.

[3]) So noch G. Pauli, Konsthistorika Sällskapels Publikation 1922, S. 40.

Entscheidend ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem für das 15. Jahrhundert entwicklungsgeschichtlich ausschlaggebenden Faktor des Raumgedankens, d. h. des in ihm zum Durchbruch kommenden unumschränkten Wirklichkeitssinnes und der individuellen, in letzter Linie im Bildaufbau sich klärenden künstlerischen Ausdrucksform des Meisters, wie sie sich in ihren Grundzügen noch aus den allgemeinen Grundlagen des 14. Jahrhunderts herleitet. Der Nykyrko-Altar zeigt unter diesem Gesichtspunkte eine Voraussetzungslosigkeit gegenüber dem traditionellen Bildgesetz mit seiner inhaltlich-repräsentativen Flächigkeitsformel, die einer fast absoluten Wirklichkeitsauffassung gleichkommt, insofern als seine Bildszenen aus dem rein natürlichen Ablauf der Begebenheit geformt zu sein scheinen. Etwas Zufälliges, einmal Aufgenommenes liegt in ihrer Anordnung, ihrem Ausschnitt, ihrer inhaltlichen Akzentuierung, die die Geschichte der hl. Barbara aus ihrer örtlichen und zeitlichen Bedingtheit heraus entwickelt, so daß sie nur in ihrem ganzen epischen Zusammenhang zu verstehen sind. Das Entscheidende für den Eindruck ist daher nicht das erzählende Interesse, sondern, wenn auch damit zusammenhängend, die Umkleidung mit dem übergeordneten Element der Räumlichkeit, aus dem die einzelnen Szenen wie durch die Willkür des Rahmens ausgespart erscheinen. Der Raum, ob er sich nun auf einen vorderen, mit Vegetabilien besetzten Anlauf beschränkt oder im Hintergrund sich mehr oder weniger ausdehnt, immer bleibt er die Quelle der Anschauung, aus der die einzelnen Szenen ihre künstlerische Existenz gewinnen.

Demgegenüber erscheint der Thomas-Altar in seiner Beschränkung der Räumlichkeit bzw. der Aufrichtung einer neutralen Raumzone, wie in der Hinrichtung des hl. Thomas, als ein Rückfall in die alte Flächenkomposition des 14. Jahrhunderts. Aber was das Ansehen einer Rückläufigkeit hat, entspringt, und das ist das Wesentliche, in Wirklichkeit der höheren künstlerischen Intention des Meisters. Der Raum ist ganz bewußt auf eine bestimmte Zone zusammengezogen, die durch die Repoussoirs im Vordergrunde und die hochgeführte großzügige Landschaftslinie, durch den eng begrenzten Architekturraum oder den bloßen Schnitt der Boden- und Rückfläche akzentuiert wird und lediglich als ideeller Rahmen der Figurenkomposition, d. h. ihr untergeordnet, ihren Zweck erfüllt. Nicht die räumliche Anschauung ist das Grundlegende der künstlerischen Konzeption, sondern die Figurenkomposition; das ist selbst dort der Fall, wo aus der inhaltlichen Notwendigkeit heraus, wie in der Anbetung des Kindes oder der Kreuzigungsdarstellung(?), der landschaftliche Hintergrund eine ausgedehntere Behandlung erfährt. Er erscheint gegenüber der Figurenszene im wesentlichen als Zugabe und aus der Linienkomposition des Vordergrundes entwickelt[1]).

Charakteristisch für das ganze Verhältnis ist das Vorwalten eines mehr zentralen Kompositionsprinzips, das die Figuren fast in einem Kreise anordnet[2]) und so den Raum in den Mittelpunkt der Szene verlegt, um ihn damit gleichsam

[1]) Auf der Anbetung des Kindes bilden die hauptsächlichen Landschaftslinien eine Fortsetzung der Rückenlinie der Maria bzw. der Futterkrippe, so daß sich i. g. als Bildschema ein Kreuz ergibt.

[2]) Vgl. vor allem die Anbetung der Könige und die Auferstehung.

zu absorbieren. So sind die Rückenfiguren wie die verschiedenen Ansichten und Richtungen der handelnden Personen zu verstehen. Demgegenüber tritt im Nykyrko-Altar ein mehr zufälliges Prinzip hervor, das die einzelnen Gruppen als Masse, als raumbesetzendes und -bestimmendes Motiv benutzt und ihren Richtungsreichtum mehr aus der natürlichen Anschauung heraus entwickelt.

Dieses Kompositionsprinzip mit seiner bewußten Beschränkung des Raumelementes und seiner Unterordnung unter das Bildgesetz der Fläche bezeichnet aber gegenüber dem Nykyrko-Altar entschieden das reifere Stadium in der Entwicklung des Meisters. Nicht der entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkt, daß das 15. Jahrhundert zur absoluten Raumgestaltung drängt, kann hier bei der Beurteilung des Chronologischen maßgebend sein, sondern die Rücksicht auf den inneren, lebendigen Werdegang des künstlerischen Bewußtseins. Die kunsthistorische Würdigung darf bei dem Verfolg der entwicklungsgeschichtlichen Linie an dem Positiven in den retardierenden künstlerischen Erscheinungen nicht vorübergehen, das darin besteht, daß sie mit ihren spezifischen, auf das höchste gesteigerten Mitteln — gleichsam aus dem Prinzip der Gegensätzlichkeit allen geschichtlichen Ablaufs heraus — dem gleichen lebendigen Fortschritt ihrer Zeit zu dienen suchen und damit künstlerische Werte schaffen, die in der Geschichte der Kunst nicht verloren gehen. Denn schließlich begrenzt sich die Aufgabe der kunsthistorischen Betrachtung nicht darin, die Schöpfungen eines Meisters in die entwicklungsgeschichtliche Reihe einzugliedern und damit zu zergliedern, sondern sie muß auch das spezifisch Künstlerische ihres Wesensgehalts innerhalb des historischen Zusammenhanges darlegen, d. h. wie der künstlerische Genius sich als individuell beschränkte schöpferische Kraft mit den Forderungen einer neuen Zeitbewegung auseinandersetzt. Das künstlerische Spezifikum des Thomas-Altars und zugleich der Grad seiner Vollendung liegt aber darin, daß in ihm aus einer starken seelischen Erregbarkeit, einem leidenschaftlichen Miterleben heraus die in ihrer Flächigkeit bestimmte Bilderscheinung zu einer Größe und Kraft des Lebensausdrucks sich erhebt, dessen spezifischer Wirklichkeitsgehalt durchaus auf der Linie zeitgemäßer Entwicklung liegt.

Wie die Verinnerlichung, die Vertiefung der seelischen Stimmung zur in sich geschlossenen räumlichen Anordnung führt, die wohl der Fläche untergeordnet wird, aber als solche einen stärkeren Innenwert besitzt, so hat der ausdrucksstarke Reichtum an Ansichten, Überschneidungen und körperlichen Richtungsdivergenzen eine Ausbildung der Einzelfigur zur Folge, die von einem starken Gefühl für die plastischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers zeugt. Die Gestalt der Maria Magdalena in der Gruppe der Leidtragenden mit dem wundervollen Motiv der über die schmerzenden Lider fahrenden Hand zeigt in ihrem überaus geschmeidigen Sitzmotiv, der kunstvollen Lagerung der Glieder bereits eine Gelöstheit plastischer Vorstellung, die sicherlich aus dem Bedürfnis nach Klärung körperlicher Erscheinung quillt, und wenn es sich nur auf ihre einfache Sichtbarmachung beschränkt. Glaser[1]) betont den Mangel prinzipieller Erkenntnis in der Gesamtauffassung des Meisters. Gewiß, sein Ausgangspunkt ist ver-

[1]) Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei 1916, S. 50.

schieden, er geht nicht vom kubischen Gewicht des Körpers und seiner Statik aus, sondern von dem Reichtum seiner Bewegung als der stärksten Ausdrucksträgerin, aber gerade darin liegt die Quelle aller der „Neuformungen", die dem Gesamtbild seiner Kunst seinen so überraschenden, neuartigen und exzeptionellen Charakter geben. Schließlich liegt doch auch hinter der vom stärksten seelischen Rhythmus getragenen Grundstimmung dieser Bildschöpfungen bereits die Freiheit der neuen menschlichen Empfindungsweise, wie sie die Gesinnung des 15. Jahrhunderts kennzeichnet. Es handelt sich nicht so sehr um einen Kompromiß zwischen „dekorativen und wirklichkeitsgemäßen Formkräften"[1]) als um eine neue schöpferische Tat.

Es läßt sich im einzelnen nachrechnen, wie aus der großen dekorativen Bildform, in der der Meister bewußt wieder zu einer Stilisierung des Wirklichkeitsbildes greift, jener Reichtum an körperlichen Bewegungsmöglichkeiten und Ansichten erwächst. Indem gemäß der innerlichen Anteilnahme der beteiligten Personen die Ausdrucksrichtung der Gesten und Körper einem klaren Liniengefüge sich unterordnen, das fast unmerklich, aber ganz durchsichtig die Beziehung zur Mittelachse der Bildfläche, d. h. dem seelischen Mittelpunkt der Darstellung herstellt und seiner höchsten Schaubarkeit dient, entsteht ein Bewegungsspiel konträrster Richtungen, das die ganze plastische Ausdrucksenergie der Körper weckt. So sind etwa in der Kreuztragung, deren Liniensystem sich aus der Kreuzung von je drei parallelen, in ihrem Zuge durch die beiden Kreuzbalken festgelegten Diagonalen ergibt, die Körper in der Lage von Kopf, Rumpf und Gliedern diesen Hauptrichtungslinien unterworfen und so in dem Reichtum ihrer Bewegungen bedingt. Diese plastische Erschließung des Körperlichen bedeutet in seinen Formulierungen einen Fortschritt in der Vorstellungskraft des Meisters, eine Bereicherung seiner Anschauung, die mit absolutem Maßstab zu messen ist und in ihrer Entwicklung weit über die Stufe des Nykyrko-Altars hinausreicht. Gewiß, das motorische Zentrum bleibt der seelische Rhythmus, aber mit dem Reichtum stellt sich bereits ein Prinzip der Klärung ein, das aus dem intensiven Streben nach eindringlichster Wirkung seinen Anstoß zu gewinnen scheint und einem starken Wirklichkeitsempfinden gleichkommt. So macht sich unverkennbar das Bestreben bemerkbar, die plastische Schichtung und Gliederung des Körpers durch Sichtbarmachung seiner Stützpunkte und Betonung der Gelenke zu versinnlichen, wie denn auch die Faltengebung in der Vereinfachung ihrer Erscheinung und ihrer Motivierung durchaus seiner Bewegungsvorstellung dienstbar gemacht wird. Zu alledem bieten die Barbara-Darstellungen mit ihrem sterilen Nebeneinander stehender, nur wenig bewegter Figuren, die nur aus der Zugehörigkeit zu der geschlossenen Gruppe ihre Existenz gewinnen und noch viel weniger von dem Gesetz der Schwerkraft leben, kaum eine Parallele.

Es senkt sich also die Wage zuungunsten des Nykyrko-Alters, d. h. er erscheint als das frühere, künstlerisch unreifere Werk des Meisters. Nicht das naive Verhältnis zur Wirklichkeit ist für die Zeitfrage entscheidend, sondern

[1]) E. Lüthgen, Abendländ. Kunst d. 15. Jahrh., S. 50.



1



2



3



4

Meister Francke. Die Legende der hl. Barbara

1. Disput mit dem Vater. 2. Verfolgung. 3. Verrat durch die Hirten. 4. Einkerkerung.

I. Flügel des Nykyrko-Altars, Helsingfors, Nationalmuseum



5



6



7



8

Meister Francke. Die Legende der hl. Barbara
5. Verurteilung. 6. Geißelung. 7. Feuermarter. 8. Hinrichtung.
r. Flügel des Nykyrko-Altars, Helsingfors, Nationalmuseum

die Lebendigkeit und der Reichtum der inneren Anschauung, die ihrer Gesetzmäßigkeit entsprechend klare innere Verhältnisse schafft. Wie im äußeren sich die Maßgegebenheiten berichtigen, so gewinnt in der internen Bildstruktur alles eine innere Beziehung und Einheitlichkeit, die in ihrer künstlerischen Wirksamkeit höher steht als die nackte Wirklichkeitsbeziehung. Nicht daß in der Geißelungsszene die räumliche Klarheit nicht hergestellt ist, ist die Hauptsache, sondern daß durch das zusammenfassende Bogenmotiv und die Schaffung einer geschlossenen Reliefbühne — man vgl. das primitive Verhältnis zur Architektur auf der Einkerkerung der hl. Barbara — die Darstellung ihre stärkere Resonanz erhält. Der Begriff der Wirklichkeit bleibt dabei sicherlich eine relative Größe. Aber die Frage, ob bei dieser strengen Konsonanz aller Bildelemente und ihrem flächlich-bildmäßigen Ausdruck sich der Wirklichkeitsfaktor restlos durchsetzen kann, ist hier nicht zu beantworten. Festzustellen ist, daß aus der seelischen Konzentration heraus das allgemeine Lebensbild eine Überzeugungskraft und zugleich eine Wirklichkeitsnähe gewinnt, die wohl in den Rahmen der Zeitgesinnung paßt, aber doch in letzter Linie erst aus dem inneren, schöpferischen Zusammenhang sich folgert. An dem Nykyrko-Altar gemessen, enthält dieses Existenzgefühl bereits ein höheres Maß der Erkenntnis. So läßt in dem früheren Werke auch der Mangel an Differenziertheit des mimischen und physiognomischen Ausdrucks die größere Distanz zum Leben und zur Wirklichkeit verspüren.

Ein letzter Beweis für das zeitliche Verhältnis beider Altäre liegt in dem Kolorit. Der Nykyrko-Altar, der unzweifelhaft unter dem Einfluß französisch-burgundischer Miniaturen entstanden ist[1]) — man braucht nur auf die byzantinisierende Architektur mit ihrer unwirklichen Färbung hinzudeuten — zeigt sicherlich einen Reichtum und eine Feinheit der Farbigkeit und daneben schon Ansätze zu einer naturalistischen Behandlung, die ganz ungewöhnlich sind und kaum ein Gegenbeispiel in der gleichzeitigen deutschen Kunstproduktion finden. Aber es ist nur bis zu einem gewissen Grade richtig, daß im Vergleich dazu die Farbenzusammenstellung des Thomas-Altars eine „beschränktere", d. h. weniger reiche sei. Es ergibt sich vielmehr auch hier die klare Kontinuität der Entwicklung, die nicht allein jene differenzierte Farbigkeit aufnimmt, sondern — auch „weiterbildet". Zu unterscheiden ist dabei zwischen den inneren und äußeren Flügelseiten. Der Nykyrko-Altar vereinigt außerordentlich delikate Farbqualitäten, wie brennende Orangetöne, Rosa, tiefes Blaurot, Grauviolett, Grünblau, Gelbgrün, Goldgelb, in einer teilweise wundervollen Nuancierung zu einem Gesamtbild, das einen hellgestimmten, blumigen, rosigen, an sich ideellen Charakter hat, wie er im besonderen im Inkarnat sich ausspricht. Demgegenüber beschränkt sich die atmosphärische Einwirkung auf bloße Teile der Farbfläche. Die außerordentlich feinen, in grau gebrochenen, farblich kaum zu fassenden Abtönungen der Kopfbedeckungen oder die allmähliche Auflichtung der hellblauen Mauer auf der Verfolgung der hl. Barbara zu einem Grauweiß sind ganz überraschende, neuartige Beobachtungen aber das Farbbild im ganzen bleibt

[1]) Vgl. die Nachwirkung der gleichen Quelle in dem Barbara-Altar von 1447 im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.

davon unberührt. So steht auf der Einkerkerung der Heiligen — vielleicht nur als Rest noch ungeläuterter Lokalfreudigkeit — in den Gewändern ein Grasgrün unvermittelt neben einem Rot. Diesen Mangel einer einheitlichen Abstimmung des Ganzen überwindet Meister Francke im Thomas-Altar. Er übernimmt nicht nur — und zwar in den Innenflügeln — den Reichtum der Farbnuancen, sondern er stimmt sie unter sich und mit dem Goldgrunde, bzw. dem warm getönten Fußboden zusammen und vermehrt dadurch noch ihre Tonfolge. Die Kreuztragung enthält eine reichere Zusammenstellung von gebrochenem, ja verblasenen Tönen, so ein Graulila im Christus, ein zu gelb sich auflichtendes Rosa in dem Henkersknecht links im Vordergrunde, ein rötliche Oliv, ein Graubläulich in den anderen Personen. Alles ist zusammengestimmt auf einen graugelblichen Ton, der mit dem Gold des Hintergrundes stimmungsvoll zusammenwächst. Und so ist es auch auf den anderen Darstellungen der Innenseiten, der Grablegung, der Auferstehung und Geißelung, bei denen die Brokatstoffe vor allem in die farbige Rechnung einbezogen werden. Dabei dienen hier und dort einige stärkere Farbakzente der räumlichen und seelischen Orientierung.

Es wiederholt sich also derselbe Vorgang wie in der Komposition. Die naive Wirklichkeitsanschauung, die noch reinen Farbgeschmack mit Wirklichkeitsbeobachtung vermengt, wird in einer seelischen Verinnerlichung, d. h. bildhaft gesprochen, in einer Angleichung an den idealen Goldhintergrund in die höhere Sphäre künstlerischer Wirksamkeit erhoben und erfährt dadurch eine Bereicherung und strengere Folgerichtigkeit, ohne daß irgendwie die naturalistische Beobachtung als Quelle der Vereinheitlichung sich aufdrängt. Charakteristisch für die ganze Auffassung ist die Beruhigung des Lichtes, das die Farben nur leise abklingen läßt und im Inkarnat zu einer Abwandlung des rosa-rötlichen Tones zu einer stilleren gelblichen Nuance führt; als Stimmungselement entspricht es vollkommen der gedämpften feierlichen Haltung des ganzen Altars.

Ganz anders präsentiert sich das Farbbild auf den Außenseiten der Flügel, das gerade in dieser auf Fernwirkung berechneten Schauseite — entsprechend der größeren dekorativen Form ihrer Bildszenen — eine Steigerung der Wirkung erstrebt. Seine Zusammenstellung von nur wenigen, leuchtenden, in der Hauptsache tief gestimmten, durch ihren Gegensatz wirkenden Farben[1]), die alle Unterbrechung durch Bindung mit dem Gold der Brokate — mit nur einer Ausnahme — vermeiden und sich klar von dem roten, goldgestirnten Hintergrunde und der dunklen Terrainkulisse abheben, bedeutet allerdings eine Beschränkung gegenüber dem Nykyrko-Altar. Aber einerseits ist hier der beabsichtigte koloristische Gegensatz zu den Innenseiten in Rücksicht zu ziehen — im gleichen Maße, wie diese den kräftigen Akzenten der Haupttafel der Kreuzigung entgegenzuwirken; andererseits kommt auch hier als positives Moment die bewußte Überleitung der farbigen Haltung aus der naiven Anschauungssphäre des Nykyrko-Altars zur Höhe künstlerischer stilisierender Klärung zur Geltung. Seine feinen Farbnuancen fehlen im Farbbilde nicht, wie etwa das Graugelb im Gewande des

[1]) In der Hauptsache Rot, Blau, verschieden nüanciert, und Grün, ins Oliv hinüberspielend, daneben ein Rosa.

Josef auf der Anbetung der Könige, das sich mit dem Rosa in Kragen und Mütze bindet, oder das übergraute Rosa im Gewande der Maria beweisen; sie sind nur in das große System der koloristischen Harmonie aufgenommen und dienen der verfeinerten Intensitätsrechnung des farbigen Gegensatzes. Und gleichfalls läßt auch die farbige Behandlung der Rüstungen und die Tonunterscheidung der Gewänder auf der Verfolgung des hl. Thomas oder die summarischere Modellierung der Gesichter — vgl. etwa den Kopf der Maria auf der Anbetung der Könige mit dem der hl. Barbara auf der Geißelung — den gleichen Fortschritt im spezifisch malerischen Sehen erkennen, der die Innenseiten vor dem früheren Werke auszeichnet. Ja, die naturalistische Rechnung führt darüber noch hinaus. Durch das Einschalten einer Schattensphäre, die das Versinken und Abklingen der Farben in einer gewissen Hell-Dunkelstimmung bedingt, schafft sie den sinnlichen, optischen Gegenwert für die räumliche Qualität der Gruppe, indem sie in einer den Innentafeln — mit einigen partiellen Ausnahmen — entgegengesetzten Wirkung den Figurenkörper als eine in sich gelockerte, aber geschlossene Einheit von dem Hintergrunde sich abheben läßt und um so wirksamer in Erscheinung setzt. Das Reife aber der farbigen Anschauung — und das ist das Entscheidende — bekundet sich in der Unterordnung aller dieser Teilwirkungen und optischen Naturalismen unter die beabsichtigte große dekorative Gesamtwirkung, die nichts mit der Gebundenheit farbiger Wahrnehmung zu tun hat, sondern in der Harmonie ihrer großen leuchtenden Farbflächen den eindringlichen, schlagenden Ausdruck sucht und in demselben Maße sich zu potenzieren scheint, wie sie den Reichtum der optischen Welt in sich aufnimmt. In der Verinnerlichung und Verfeinerung ihrer Mittel liegt zugleich eine bewußte seelische Vertiefung des Farbwertes, die der Steigerung des allgemeinen seelischen Niveaus entspricht.

So wächst der Thomas-Altar — in sich ein großes, systematisch aufgebautes Malwerk[1]) — weit über die Entwicklungsstufe des Nykyrko-Altars hinaus. Der Formwille, der in ihm sich offenbart, zeigt das Streben nach Monumentalisierung der Erscheinung, die in sich die große leidenschaftliche Erlebniswelt, des Meisters verkörpert und mit der Intensität der Ausdrucksgestaltung zugleich die Extensität der Wirklichkeitserfassung in steigendem Maße verbindet. Die Unterordnung unter die Fläche charakterisiert sich als das beherrschende Stilgesetz.

Hieran gemessen, erscheint der Nykyrko-Altar geradezu als ein Fremdkörper in seiner Kunst, als der unmittelbare Niederschlag der naiven, spielerischen und voraussetzungslosen Wirklichkeitsanschauung der burgundisch-französischen Miniaturmalerei, der sie ein blühendes, sinnliches Gefühl für Form und Farbe verdankt, die sie aber als Ganzes überwindet. Daß dem so ist, beweisen die beiden Darstellungen des Schmerzensmannes, von denen die Leipziger sich als das ausgesprochene Frühwerk zu erkennen gibt. Denn die zeichnerische Formangabe des Christusaktes mit seiner gotischen Konturierung, seiner ganz unorganischen Aufteilung und Zerstückelung, seiner gebundenen, festen, gelblich-grünlichen

[1]) Lichtwark, Meister Francke, S. 118.

Modellierung verrät noch nichts von dem Naturgefühl der aufgelockerten Form- und Farbengebung, wie sie den rosigen Frauenakt auf dem Barbara-Altar auszeichnen. Aber andererseits enthält seine Bildform bereits alle jene Stilingredienzien, die dem Thomas-Altar seinen schöpferisch-individuellen Charakter geben. Das Flächenprinzip, das klare Liniengefüge, das durch die Gegensätzlichkeit der Richtungen und ihren gleichzeitigen korrespondierenden Parallelismus das Ganze einem festen System unterwirft, die Ausdrucksbelastung der eckig geführten Bewegung und Überschneidung bezeichnen hier wie dort die Grundelemente seines Stils, nur daß eben in dem späteren Werke ein stärkeres körperliches und räumliches Gefühl die starre, abstrakte Einseitigkeit des Frühwerkes gelockert hat.

Demgegenüber repräsentiert der Hamburger Schmerzensmann in der vollendeten Behandlung des körperlich-räumliches Elementes, d. h. seiner klaren Begrenzung durch Vorder- und Hinterfläche und seiner malerischen Ausdeutung, gleichsam eine letzte Formel des in seiner Entwicklung wirksamen Stilbegriffes, die die Problematik des Thomas-Altars aufnimmt, aber auch bereits überwindet. Auch hier beherrscht in der Generalansicht das flächige Element durchaus den Eindruck des Bildes, nur treten jetzt die beiden Faktoren des Raumes und der Fläche frei einander gegenüber, in klarer Scheidung, wenn auch gegenseitig sich bedingend. Eine Lösung, die eine Rechtfertigung der stilistischen Deutung des Thomas-Altars bedeutet, dessen Bildform gewissermaßen noch nach einem Ausgleich sucht.

Dieser Entwicklungsgang des Meisters erscheint in seiner Klarheit als ein rein individuelles Faktum; in seiner überindividuellen Programmatik ist er symptomatisch für den ganzen entwicklungsgeschichtlichen Ablauf der Kunst in der ersten Häfte des 15. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung zwischen der neuen Wirklichkeitsanschauung, die vor allem auf die Gestaltung klarer räumlicher Verhältnisse ausgeht, und der traditionellen stilisierenden Bildgesinnung, die sich in erster Linie der Mittel der Fläche bedient, vollzieht sich durchaus nicht in gerader Linie. Die Kräfte mittelalterlicher Bindung werden in ihrer Gesamtheit durch den Zeitgeist nicht gebrochen, sondern dringen immer wieder an die Oberfläche, um nicht selten das Problem dem vitalen Instinkt der künstlerischen Persönlichkeit zu unterjochen. Dieser Prozeß, der sich u. a. auch in der Entwicklung St. Lochners widerspiegelt, findet erst mit dem vollen Einsetzen der niederländischen Strömung um die Mitte des Jahrhunderts seine Klärung.

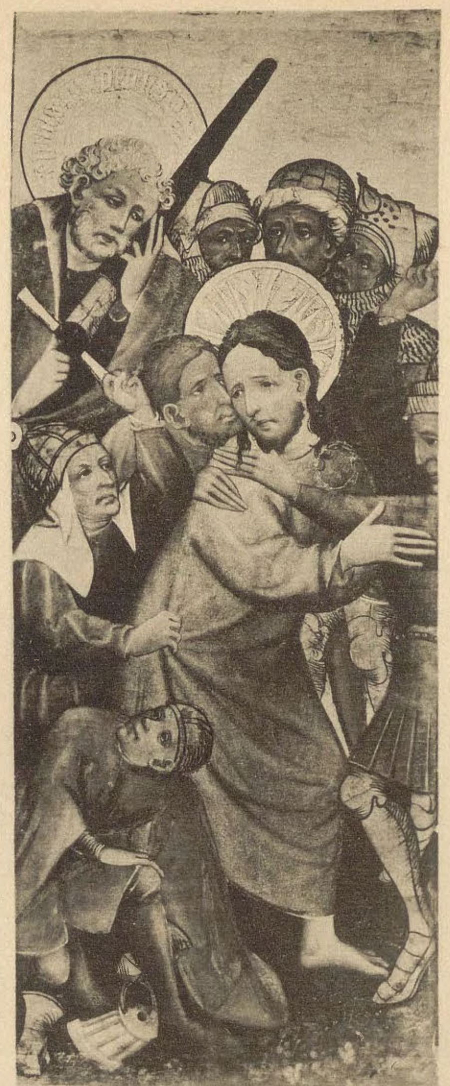
Aber andererseits ist die künstlerische Anschauung Meister Franckes derart in sich begrenzt und von der anderer Zeitgenossen gleicher Rangstufe, wie auch des kölnischen Hauptmeisters, verschieden, daß sich von selbst die Frage nach ihren besonderen lokalen Voraussetzungen erhebt. Es ist die Frage der künstlerischen Provenienz, die trotz verschiedener Versuche einer Lösung einer fortgesetzten Deutung bedarf. Um was es sich aber handelt, ist nichts weniger als der Nachweis ihres spezifischen Stilgesetzes in irgendeinem Bezirk der deutschen Kunst bzw. der Grundlagen, die seinen Aufbau in letzter Linie bedingen. Der Hinweis auf den Mittelrhein, der meines Wissens nur einmal — von G. Pauli



„Schmerzensmann“
aus dem Altar des Erfurter Meisters
um 1350. Erfurt, Museum



Meister Francke. Der Schmerzensmann. Leipzig, Museum



Gefangennahme Christi.
Flügeldarstellung des Altars aus der Petrikirche
Frankfurt a. M., Historisches Museum



Kreuzigung.
Darmstadt, Landesmuseum



Kreuztragung.
Flügeldarstellung des Altars aus der Petrikirche
Frankfurt a. M., Historisches Museum

in einem in Stockholm gehaltenen Vortrag[1]), allerdings unter gleichzeitiger Abschwächung durch die nachdrückliche Hervorhebung der westfälischen Beziehungen — ausgesprochen worden ist, kommt m. E. der Lösung am nächsten.

Der Nachweis dieser Stilverwandtschaft wird nicht immer direkt geführt werden können, sondern in der Abwägung der Grenzen gegen die anderen gleichzeitigen Schulen, wie die kölnische und westfälische, die hauptsächlich in den Vordergrund gerückt worden sind, zum Teil negativer Natur sein. Die Betonung der flächigen Grundauffassung genügt an sich nicht, da diese allgemeine Bedeutung für die Kunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat. Entscheidend ist, wie die beiden Komponenten des Zeitstils, Fläche und Raum, sich zueinander verhalten, d. h. sich in der Bildform auseinandersetzen. Aufschlußreich ist der Vergleich des Leipziger Schmerzensmannes mit dem kölnischen Dreifaltigkeitsgebilde im Landesmuseum zu Münster[2]). Gegenüber der flächigen Hintereinanderschichtung aller räumlichen Werte in dem kölnischen Bilde, die sich in der Bildform durch ein primitives Übereinander charakterisiert, zeigt das Bild Franckes — bei einer durchgearbeiteteren, sozusagen abstrakteren Flächenform — in der strengeren Wahrung des Motivs der Deckung und Überschneidung, in dem Divergieren aller Attribute von der vorderen Bildfläche wie in der reicheren plastischen Bewegungsvorstellung des Körperlichen — man beachte auch bei dem linken Engel das über die Flügel geworfene Mantelende — eine größere Fülle von räumlichen Keimwerten, die bei aller Fesselung an die Fläche ein entwicklungsreicheres Moment in sich trägt. Der Grund für diese stilistische Wesensverschiedenheit liegt nicht so sehr in dem Gegensatz von malerischer und zeichnerischer Begabung, die gegenüber der räumlich bindenden malerischen Anschauung den größeren Wert auf Linien- und Richtungsausdruck legt, sondern in dem verschiedenen seelischen Spannungsverhältnis, das im Falle Franckes in einer größeren, leidenschaftlicheren Aktivität das Inhaltliche erfaßt und in dem stärkeren Rhythmus des Bildausdrucks seine Verkörperung findet. So steht der betonten Mittelachsialität und der gleichmäßigen Symmetrie im Kölner Bilde eine aus der Gegensätzlichkeit sich ergebende lebendige Beziehung beider Bildhälften in dem Schmerzensmann gegenüber. Das Wesentliche dabei ist, daß sich die seelische Energie in einen größeren Bewegungsreichtum des Körpers umsetzt, der dann durch die flächig bildliche Projizierung noch stärker in Erscheinung tritt.

Die Entwicklung des Meisters zeigt, wie dieses Ausdrucksmoment in seiner Kunst zu einer immer intensiveren Erfassung rein körperlicher und räumlicher Werte führt, die schließlich den ursprünglichen Ausgangspunkt zu verwischen scheint. Der kölnischen Kunst fehlt dieses erregende Element. Es gibt in ihrem Rahmen wohl Erscheinungen von einer lebhafteren Gestikulation der seelischen und körperlichen Gebärde und auch ähnliche linearrhythmische Bildformulierungen, wie etwa in der Kunst des älteren Meisters der heiligen Sippe[3]), doch

[1]) a. a. O. S. 38.

[2]) H. Reiners, Kölner Malerschule 1925, Abb. 45 u. 46 u. S. 282.

[3]) Reiners, a. a. O. Abb. 49, 50, 52, 53; S. 53/54.

ist der Bildzusammenhang ein viel lockerer und ermangelt vor allem der inneren, innigen Verflechtung von Fläche und Raum. Der Raumwert wird gleichsam von außen in das Bild hineingetragen und akzentuiert sich durch zwei sich kreuzende Diagonalen. Das charakteristische innere Movens leidenschaftlich bewegter Körperlichkeit mit ihren Drehungen und Wendungen fällt aus. Typisch für die ganze kölnische Produktion der ersten Hälfte des 15. Jahrh. bis einschließlich St. Lochner ist die scheibenförmige Zusammenfassung der hinter- und übereinandergeschichteten und -gehäuften Figuren, die in dieser Form das Stilprinzip des Dreifaltigkeitsgebildes in Münster genau wiederholt. Wie wesensverschieden davon ist die Kompositionsform des Thomas-Altares mit ihrer Einspannung des figürlichen Teils zwischen Vorder- und Hinterfläche auf schmal begrenzter Raumbasis — bezeichnend ist sein oblonger Umriß — und der flächig rhythmischen Durchgliederung ebendieses Figurenbildes, das sich fast durchweg auf nur drei Raumzonen beschränkt und offensichtlich eine Klärung des räumlichen Zueinander von der Grundfläche aus anstrebt!

Zu ungefähr gleichen Resultaten führt der Vergleich mit der westfälischen Kunst, obwohl hier stärkere Beziehungen vorzuliegen scheinen. Idealistische Grundstimmung und ein stärkeres Durchsetzen des Bildes mit realistischen Einzelzügen, die wie Randglossen einer unabhängigeren, aufgeklärteren Gesinnungsweise anmuten, im übrigen auf motivische Anregungen der burgundisch-französischen Malerei zurückgehen mögen, scheinen eine Brücke zu schlagen. Doch es tritt auch hier der Mangel an einer leidenschaftlicheren, aktiveren Erlebniskraft zutage, die aufwühlend den ganzen Umfang menschlicher Affekte erschließt. Konrad v. Soest, den man Meister Francke gegenüberstellen muß — denn er ist der modernste unter den westfälischen Zeitgenossen — ist glänzend in der Beobachtung feiner, lebensvoller Züge und ihrer unmittelbaren Wiedergabe, aber es fehlt seiner Empfindung die große Spanne und vor allem jene dramatische Spannkraft, die jeden Affekt intensiviert und in den lebendigen Fluß eines starken durchgehenden Rhythmus bringt. So ist auch er, etwa im Abendmahl des Wildunger Altares, wenn man den Kollektivismus der Werkstatt mal als einheitlichen Stilbegriff fassen will, einer lebhafteren und mannigfaltigeren Gefühlsäußerung fähig, der eine — gerade im Vergleich zu Meister Francke — mitunter strengere Differenzierung des Physiognomischen entsprechen mag, doch tritt diese Aufwallung des Temperaments ganz unvermittelt auf und hinterläßt keinen haftenden Eindruck. Alles sinkt in den in sich verlaufenden Kreis einer idealistischen weichen Gefühlsweise zurück, die eine Verbindung mit einer Bizarrie des Feingeschmacks, wie er sich im Kostümlichen schon verrät, nicht verschmäht. So bleibt in der ganzen westfälischen Malerei mehr oder weniger eine Diskrepanz bestehen, ein gewisser Mangel an Ausgeglichenheit, der bei Conrad v. Soest seine schließliche Überwindung finden mag, aber in dem Weichbild der Schule gern in einem Überspringen vom rein Stimmungshaften zum Burlesken, zum rein Triebhaften sich kundgibt.

Dagegen offenbart die Kunst Meister Franckes einen Erlebnisinhalt, der die ganze Spannweite menschlicher Empfindungsweise von der blutdürstigen Wut

des Pöbels bis zur Hoheit der Gesinnung — vgl. die Verfolgung des hl. Thomas — umfaßt und im Gegensatz zu der etwas dünnen idealistischen Gefühlslinie des Conrad v. Soest einen von starken Lebensimpulsen getragenen und rhythmisch durchwogten Stimmungsgehalt, der den Idealismus der Auffassung mit der Kraft realistischen Empfindens — unter Ausschaltung allen Spielerischen wie des Kostümzierats — zu einer überlagernden Schicht des geistigen Ausdrucks aufs innigste verknüpft. Die etwas neutrale, aber freie, weltliche Note der Anbetung der Könige zeugt ebenso davon wie die trotz des grotesken Motivs des Herauskletterns feierliche Auferstehung oder die bei allem Schmerz ergreifende Resignation in der Gruppe der Leidtragenden unter dem Kreuze. Diese rhythmische Ausgleichskraft[1]), die alles Grelle dämpft und das Erhabene mit dem Saft der Erde tränkt, die nicht den Höhepunkt der dramatischen Handlung darstellt, sondern ihn erst in dem folgenden psychologischen Moment zur Wirkung bringt, scheint auf der Zeitlinie konventioneller Gefühlsweise zu liegen, aber sie erhält erst ihre innere großartige Spannung aus dem Prinzip der Gegensätzlichkeit, das stets die Extreme zusammenbringt und sich völlig mit dem des kompositionellen Liniengefüges und der farbigen Rechnung deckt. Gerade diese innere differenzierende Gegensätzlichkeit ist das Neue an seiner Kunst, das ihrer Deutung vom Begriff des Konventionellen aus sich widersetzt. Auf die Intimität des Idylls in der Anbetung des Kindes antwortet der große Atemzug des nächtlichen Landschaftbildes.

Der gleiche Unterschied des Gesamtrhythmus liegt in der Komposition. Das Urteil H. Tietzes[2]) über den Kreuzigungstyp in Westfalen, der das lockere Hinspinnen der Passionsszenen über die Bildtafel und den Mangel einheitlicher Aktion in den im übrigen ,,von Kraft und innerer Empfindung durchsättigten" Figuren, die nur als ,,zeitlose Zeugen des größten Opfers" sich darstellen, hervorhebt, trifft das Wesentliche. Die ,,breite Erzählung"[3]) führt zu spannungslosen Schichtungen, die sich in einem Nebeneinander und Hinter- bzw. Übereinander und einem säuberlichen Aussparen der Gruppen und Figuren aus der Bildfläche aussprechen und wohl eine bestimmte räumliche Zone umreißen, die im Gegensatz zur Kölner Schule ganz gleichmäßig besetzt erscheint, aber wie dort sich aus einer Häufung flächiger Elemente ergibt. Im Wildunger Altar besteht die Gruppe aus im wesentlichen in Vorderansicht und Seitenansicht orientierten Figuren. Es fehlt auch hier das Moment der Durchdringung von Fläche und räumlichem Element. So gewinnt die Linie gegenüber der kölnischen Schule wohl an melodischer Fülle, aber ihre Wirkung versagt im Zusammenwirken des Ganzen. Intensivere Ausdrucksspannung erzeugt sie nirgends. Ein Bild wie der Leipziger Schmerzensmann ist auf der Linie von dem Soester Kruzifixus bis zu dem Christustyp des Konrad v. Soest nicht unterzubringen.

P. J. Meier[4]) hat auf gewisse Übereinstimmungen der Preetzer Kreuzi-

[1]) Unrichtig von anderen als lyrisches Element seiner Kunst bezeichnet.

[2]) Kunsthistor. Jahrbuch Wien 1913, S. 176.

[3]) Back, Mittelrhein. Kunst S. 51.

[4]) P. J. Meier, Werk u. Wirkung des Meisters Konrad v. Soest, S. 37/38.

gung mit der Darstellung des Wildunger Altars hingewiesen, dabei aber die Selbständigkeit Meister Franckes in der Erfindung der Einzelfiguren der Leidtragenden unter dem Kreuze hervorgehoben. H. Schmitz[1]) hat dagegen die Abhängigkeit gerade in dieser Gruppe betont. Äußere Anklänge mögen nicht zu leugnen sein, aber das ganz anders geartete grundlegende Formgesetz tritt nirgendswo so entscheidend hervor. Gegenüber dem Bewegungsreichtum der Franckeschen Figuren und ihrer gegensätzlichen Zueinanderordnung — nicht zwei Gesichter nebeneinander zeigen dieselbe Richtung — sind die Leidtragenden auf dem Wildunger Altar alle in einem einheitlichen Bewegungsfluß nach dem Kreuze hin orientiert, der weder in der Schichtung des Körperlichen noch in der Gruppierung der einzelnen Körper ein Moment der Gegensätzlichkeit verspüren läßt. Dasselbe ist der Fall auf der rechten Seite des Kreuzes — trotz einzelner retardierender Momente. Aber gerade dies Vorwiegen rein flächig-repräsentativer Körperwerte, das schon in der Vorderansicht der Köpfe mit ihrer Parallelstellung der Nasenlinie zur Gesichtskontur — im Gegensatz zu der von Meister Francke bevorzugten Dreiviertelansicht — sein Merkmal findet, hat einen Mangel an intensiveren plastischen und räumlichen Spannungen in den einzelnen Figuren zur Folge, der höchst charakteristisch für die ganze westfälische Malerei in diesem Zeitraum ist und in dem Gesamtgefüge der Komposition sich auswirkt. Der von P. J. Meier zusammengestellte Typus C[2]), der der Fassung Franckes noch am nächsten steht, gehört einer Gruppe von Kreuzigungsdarstellungen an, die doch der Konradschen Art am fernsten liegen und abgesehen von Einzelzügen wesentlich andere Einflüsse erkennen lassen.

Welche stilistischen Analogien bietet nun die mittelrheinische Kunst? Wenn Back[3]) den Friedberger und den Ortenberger Altar mit ihrer rein flächigen Figurenausbreitung und ihrer rhythmischen Ausdrucksbewegung der Linie als die reinsten Repräsentanten mittelrheinischer Malerei hinstellt, so ist damit eine Erscheinungsform der mittelrheinischen Kunst gekennzeichnet, die nur die elementarsten Grundzüge ihrer Formgesinnung enthält. Alle die Erscheinungsformen, in denen die „kräftig einsetzende Raumbildung als widersprechendes Element"[4]) hinzutritt, finden damit nicht ihre besondere stilistische Bestimmung. Der Blick ist zu lenken auf die bekannten Kreuzigungsaltäre in Darmstadt bzw. Frankfurt und ihren Kreis. In der von Back mit dem Meister der Darmstädter Kreuzigung in Zusammenhang gebrachten Kreuzigung in der Stephanskirche zu Mainz[5]) zeigen die Gruppen der Assistierenden, vor allem die der Maria und des Johannes, in der konträren, zum Teil überreichen Bewegung und plastischen Schichtung der Körper wie in ihrem festen Zusammenschluß zur flächigen Silhouette durch den geschlossenen, etwas stumpfen Kontur etwa jenes Kompositionsprinzip des Leipziger Schmerzensmannes, das nach der Erklärung A. Goldschmidts[6]) in der Silhouette symmetrischen Aufbau und in der Fläche durch

[1]) i. Burger, Handb. des Kstw. Deutsche Malerei, S. 421.
[2]) a. a. O. S. 43. [3]) a. a. O. S. 75.
[4]) Back, S. 75. [5]) Back, T. 55, S. 54.
[6]) Rep. f. Kstw. 1898 (Bd. 21), S. 116.

Überschneidung und Kontrast Bewegung der Darstellung erstrebt. Das Prinzip ist hier weniger streng und durch die natürliche Situation etwas verdunkelt, aber es verrät dasselbe charakteristische Erregungsmoment der Franckeschen Kunst, das in der straffen Synthese widerstreitender Elemente besteht. In diesen Gruppen wächst sich der dekorativ-ornamentale Charakter des Linienspiels, das im Friedberger Altar wie feurige Schlänglein die Gestalten umzüngelt und im Ortenberger Altar sich zu einem großen rhythmisch bewegten Wellengeschlinge steigert, zu einem System gegensätzlicher Richtungsenergie, der Überschneidung und Verflechtung aus, das in den einzelnen Figuren den plastischen Bewegungsfaktor steigert und in ihrer flächigen Zusammenfassung das räumliche Element auf einer schier unlöslichen und innerlich verdichteten, sozusagen körperlichen Ausdruck bringt. Es ist nichts mehr und nichts weniger als jenes Prinzip der inneren Durchdringung von Fläche und Raum, wie es in der Kunst Meister Franckes als stilbeherrschend hervortritt.

Man betrachte auf der Darmstädter Kreuzigung (s. Abb.) in der Gruppe der Frauen die gegensätzliche Lagerung des Ober- und Unterkörpers, die Verschiedenheit der Ansichten in den Köpfen, die sich allen Trägern der Handlung mitteilt, das Sichüberkreuzen der unteren Gliedmaßen in der Gruppe des Hauptmanns, den Reichtum der Richtungsdivergenzen, der Deckungen und Überschneidungen in der Gesamtgruppierung, die bewußt jede Komplizierung sucht, aber alle Raumwerte der gleichfalls dreischichtigen Figurenzone bis auf die Waffen und Attribute in einem straffen, flächenhaft sich charakterisierenden Aufbau zusammenfaßt, und man wird in dem Werke Meister Franckes die gleiche Stilwurzel erkennen. So zeigt die Gruppe der Leidtragenden auf dem Thomas-Altar in ihrer komplizierten plastischen Lagerung der Körpermasse — vgl. die jedesmal links sitzende Maria —, dem in die Fläche gezwängten Bewegungsreichtum der Figuren, ihren aus Kontrast und Verflechtung sich ergebenden engen Zusammenschluß — gerade im Gegensatz zum Wildunger Altar — ganz den nämlichen Gestaltungsmodus, nur daß eben alles in eine strenger disziplinierte Bildordnung gebracht ist. Ebenso ist in den durchgehenden diagonalen Linienzügen, die sich in der Bildfläche des Darmstädter Altares kreuzen, etwas von dem Liniensystem der Bildstruktur Meister Franckes zu spüren. Hier ergeben sich Parallelen, die stärkste Beweiskraft in sich tragen. Die Darmstädter Kreuzigung steht nicht allein. Die gleiche Entwicklungslinie zeigt der Altar aus der Petrikirche im Frankfurter Historischen Museum[1]) bei beginnender Auflösung des Flächenzusammenhangs zugunsten neiner freieren räumlichen Entfaltung — sowie der Altar von Fulda[2]) im Kasseler Museum, der sehr starke Beziehungen zu diesem Kreise der mittelrheinischen Produktion enthält und in mehr wie einer Hinsicht für die Erklärung des Stils Meister Franckes heranzuziehen ist[3]).

[1]) Back, T. 51.

[2]) Abb. Jahrb. der Denkmalspflege Cassel I, T. 89.

[3]) Vgl. auch die r. Flügeldarstellung der Kreuzigung auf dem kleinen mittelrhein. Triptychon des Wallraf-Richartz-Mus. Nr. 368 (u. 1400).

Im Hintergrund dieser Werke steht eine Steigerung der geistigen Erfassung des Themas zur Höhe dramatischer Spannung, die sich in der aktiveren Teilnahme der Personen, der stärkeren Differenzierung und zugleich dumpferen Belastung ihres Gefühlsausdrucks wie in dem Tempo und der Wucht der ganzen Darstellung entlädt und innerhalb des ausgeglicheneren geistigen Bildes der mittelrheinischen Kunst verborgene Quellen ihres seelischen Erlebens bloßlegt, die bisher weniger beachtet worden sind. Es ist dieselbe Gefühlswelt, aus der die mittelrheinische Plastik — etwa in Werken wie der Kreuzigungsgruppe in der Christophskirche zu Mainz[1]) oder den berühmten Pietàdarstellungen — die Eindringlichkeit der seelischen Gestaltung schöpft. Aber auch an keiner Stelle tritt der Temperamentsunterschied der inneren Konstitution im Vergleich zur kölnischen und westfälischen Schule so klar hervor wie hier. Diese Erlebniskraft, die sich mit einem lebhaften Sinn für den Realismus der Erscheinung verbindet und zugleich jenes Maß rhythmischer Abgewogenheit zeigt, deckt sich mit der besonderen geistigen Sphäre der Kunst Meister Franckes, wobei der feine weltliche Zug seiner Auffassung etwas von der spezifischen Stimmung der Ortenberger Tafel für sich in Anspruch nimmt. Die großartige, lebendige, vom innersten Leben erfüllte Erzählung einer Darstellung wie der Kreuztragung des Thomas-Altares läßt sich unmittelbar mit der gleichen Szene des Frankfurter Altares (s. Abb.) vergleichen, die auch die Gestalt des stoßenden Kriegsknechtes verwendet; das Zerrmotiv der in das Gewand Christi greifenden Hand findet sich auf der Gefangennahme (s. Abb.). Und so steht auch die Kreuzigung des Preetzer Altares[2]), die trotz der Verwendung der Hamburger Frauengruppe m. E. auf ein früheres Werk Meister Franckes zurückgeht, in ihrem ganzen geistig-formalen Charakter von allen gleichzeitigen Darstellungen der Darmstädter Kreuzigung am nächsten, wie sie auch als einzigste das Bildmotiv der Überschneidung der rechts von Maria knienden heiligen Frau durch den Kreuzesstamm verwendet. Die Steilkomposition, die sich hier mit einer Tendenz zur räumlichen Auflösung verknüpft — vgl. auch die Anbetung der Könige[3]) mit dem nicht allzu gewöhnlichen Motiv des zureichenden Knappen, das vom Ortenberger Altar her bekannt ist — weist auf einen ursprünglichen Zusammenhang hin.

Aber dieses Bild innerer Wesensverwandtschaft verdichtet sich noch bei der stilistischen Einzelbetrachtung. Es bedarf kaum der besonderen Erwähnung, daß der weiche, schöne Gewandstil, wie er sich in der undulierenden Saumbehandlung und den hängenden Röhren- und Tütenfalten ausspricht, gerade in der mittelrheinischen Kunst ihre nächstliegende Erklärung erhält. Aber auch Einzelformen und -motive, die nicht zufälliger Natur sind, sondern sich aus gleichen stilistischen Voraussetzungen deuten lassen, finden ihre entsprechenden, zum Teil über die Gruppe der Kreuzigungen hinausgreifenden Belege. So ist

[1]) Back, T. 28; die Gruppe macht einen für ihre Entstehungszeit (vgl. Back S. 34) außerordentlich fortschrittlichen Eindruck.

[2]) Abb. A. Mathäi, Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530, S. 94.

[3]) s. 2.

das Motiv der über der Brust oder nach unten gekreuzten Arme mit den herunterhängenden Händen — vgl. Maria und Maria Salome in der Frauengruppe des Thomasaltars —, das auf den Marterszenen der hl. Barbara bereits vorgebildet ist, mit der Haltung der Arme der Maria auf der Grablegung und der Kreuzigung des Frankfurter Altars zu vergleichen. Dann aber tritt es in ganz analoger Form auf dem Darmstädter, dem Ortenberger Altar nahestehenden Sippenbilde[1]) (Esmeria) auf wie insbesondere auch auf dem Fuldaer Altar, so allein dreimal in der Darstellung des Pfingstfestes (s. Abb.). Andererseits lassen sich die männlichen Köpfe des Meisters mit der starken, durch die Dreiviertelansicht besonders betonten Nase wie auch seine breitmäuligen, rohen Knechtsgesichter gerade von der Typik der Darmstädter Kreuzigung herleiten, die ihrerseits mit der des Fuldaer Altares — vgl. die nach oben geschwungenen, scharf abgesetzten Augenbrauen und den für Meister Francke charakteristischen geteilten Bart — zusammenhängt. So hat auch die bei ihm häufig wiederkehrende Haartracht des haltenden Engels auf dem Leipziger Schmerzensmann, die aus einzelnen gedrehten, tief über die Schulter fallenden Locken sich wie eine Perücke über den Kopf stülpt und von der des Konrad von Soest sich wesentlich unterscheidet, auf dem Darmstädter Bilde ihre Analogien[2]). Dagegen zeigt sein voller weiblicher Frauentyp mit dem schönen sinnlichen Munde die größte Verwandtschaft mit dem allgemeinen Ideal der mittelrheinischen Kunst, ebenso wie die Anordnung des über die Stirn herunterhängenden Kopftuches in vielen ihrer Werke, so auch dem Fuldaer Altar, ihr Vorbild findet[3]). Hinzu kommt nicht zuletzt die Übereinstimmung in der ,,weichen und strukturlosen"[4]) Formbehandlung des Nackten.

Daneben weist aber auch die besondere Durchbildung des Figürlichen Formmerkmale auf, die in der über den allgemeinen leidenschaftlichen Bewegungsrhythmus und seinen Ausdruckscharakter hinausgehenden Betonung des reinen Mechanismus körperlicher Funktion den gleichen Zusammenhang erkennen lassen. Glaser[5]) hat auf diesen Zug in der Kreuzabnahme des Frankfurter Altars hingewiesen, die sich gerade hierin von der gleichzeitigen Darstellung der Kölner Schule mit ihrer Auflösung der Aktion in die reine Gefühlsbewegung unterscheidet. Etwas Gleiches liegt in dem Haltemotiv der stützenden hl. Frau auf der Darmstädter Kreuzigung, die den Arm der Maria mit beiden Händen unterfängt. Hier kommt ein Sinn für die natürliche, wenn auch nicht naturgesetzmäßige Bewegung zur Geltung, der den Körper aus seiner linearen Ausdrucksumschreibung zu befreien und in seiner Gelenkhaftigkeit zu lösen sucht. Er dringt nicht nur in den Kreuzigungsaltären an die Oberfläche der

[1]) Back, T. 62.

[2]) Fast identisch mit der Haartracht des Engels links oben neben der Krone der Maria auf dem Budapester Madonnenbilde, das von Hölker, Meister Konrad v. Soest (T. 10) dem westfälischen Meister zugeschrieben worden ist, aber doch offenbar in seinem symmetrischen Bildaufbau und seinem ganzen Formgeschmack in den Kreis des Ortenberger Altares gehört.

[3]) Back, T. 18, 25, 55, 56 (Esmeria).

[4]) M. Friedländer, Z. f. b. K. 1899, S. 271.

[5]) a. a. O. S. 55.

Gestaltung, sondern auch in anderen Entwicklungsreihen der mittelrheinischen Kunst, unter denen die Terrakottagruppen hervorzuheben sind[1]). Seine Ausprägung findet er insbesondere in der Anpassung des Gewandes an Bewegung und Form des Körpers, wie sie etwa der schreitende Christus und der Kniende der Lorcher Kreuztragung[2]) oder die Mariengestalten der Limburger Beweinung und der Kreuzigungsgruppe der Mainzer Christophskirche im Gegensatz zu der älteren Mainzer Grabplastik und den Statuen des Memorienportals zur Anschauung bringen. Gerade hierin offenbart sich aber die innerste Formverwandtschaft mit der Kunst Meister Franckes, der aus der gleichen Ausdrucksgelöstheit des Körpers heraus zur Erfassung seines „organischen" Bewegungsmechanismus gelangt. Das Haltemotiv der Hände, das auf dem Leipziger Schmerzensmann besonders auffällt, ist ein Zeichen für die Neuorientierung der Formgesinnung, die die ganze Darstellung erfüllt, und wenn das Körpergefühl in der Gestalt der hl. Barbara auf der Auseinandersetzung mit dem Vater im wesentlichen noch mit dem der Figuren des Memorienportals zusammengeht[3]), so bezeugen die Frauenfiguren der Kreuzesgruppe auf dem Thomas-Altar im Verhältnis des Gewandes zum Körper durchaus dieselbe entwickeltere Formanschauung wie die stützende Frau auf der Darmstädter Kreuzigung oder die Maria der Limburger Beweinung[4]). Die größte Übereinstimmung aber zeigt die sitzende weibliche Figur. Es ist dieselbe Behandlung des Gewandes mit den muldenförmigen Eintiefungen zwischen den Knien, den strahlenförmig von diesen sich ausbreitenden Faltenzügen und dem undulierenden Saumspiel, in dessen Ösenbildung die Röhren- und Tütenfalten auslaufen. Sie ist typisch für den ganzen Kreis der mittelrheinischen Kunst[5]) und zeigt in dem Bestreben, durch festes Anziehen des Mantels, der nicht lose herunterwallt, sondern über den Schoß gelegt ist, die Artikulation des Körpers zu kennzeichnen[6]). Das sind Parallelismen der Formgestaltung und Formentwicklung, die auf den engsten lokalstilistischen Zusammenhang schließen lassen. Auch hier ergibt sich der Stilunterschied zu der Kunst des Konrad v. Soest und seines Kreises, bei dem die untere Partie der sitzenden Frauenfiguren in der Regel in ein schwulstiges, voluminöses Gebilde endet. Wie sich alle Berührung seiner Körper nur in eine gefühlvolle Linie oder einen feinen, tastenden Gestus verliert, so fehlt seiner Linie auch jene formbezeichnende Kraft, die über den reinen Ausdruckswert hinaus an dem Charakteristischen der Erscheinung haften bleibt. Die Armhaltung der Maria auf dem Wildunger Altar ist nicht vorbildlich für die Darmstädter Kreuzigung, wie P. J. Meier meint[7]), sondern eine mißverstandene oder anders gerichtete Auslegung eines gleichen Motivs, das als solches auf alte Quellen zurückgeht.

[1]) Back, S. 27/28. [2]) Back, T. 22 u. 23.

[3]) vgl. Back, T. 12, 1.

[4]) Back, T. 25.

[5]) Back, T. 15, 25, 31, 48, 51, 56, 58, 59; vgl. dazu B. Meier, Monatsh. f. Kstw. 1913, S. 357.

[6]) In der Köln. Malerei selten und weniger klar, vgl. Reiners Abb. 10 u. 47; charakteristischer für die ostfränkische (Imhof-Altar).

[7]) P. J. Meier a. a. O. S. 32.



Altar aus Fulda. Cassel, Landesmuseum.
Innenseiten der Flügel: Gethsemane, Kreuztragung, Auferstehung, Pfingstfest



Altar aus Fulda. Cassel, Landesmuseum
Außenseiten der Flügel: Verkündigung, Heimsuchung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel

Die Gegenüberstellung ergibt also die Tatsache stärkster stilistischer Verwandtschaft, die die Kunst Meister Franckes nicht allein in der Wesensart, sondern auch in der Entwicklung der mittelrheinischen Kunst tief verankert und zugleich die für diese entscheidenden Einflußquellen zur unmittelbaren Anschauung bringt. Sie setzt etwa an dem Punkte ein, wo sich neben der kalligraphisch-rhythmischen Linienbildung die eckig gebrochene Linie, gewonnen aus der natürlichen Bewegung des Körpers, durchsetzt und in der Komposition an Stelle einer auf symmetrischen Parallelismus sich gründenden Struktur ein freieres System korrespondierender Liniengegensätze tritt, das einen rhythmischen Aufbau der Komposition zur Folge hat. Dieser Punkt läßt sich zeitlich nicht fixieren, sondern deutet nur innerhalb der schwer zu fassenden, uneinheitlichen Entwicklung der mittelrheinischen Kunst einen allgemeinen Umwandlungsprozeß an, der in den vierziger Jahren mit der Zersetzung des schönen Stils in den scharfbrüchigen und der Fläche in den Körperraum endet und als unmittelbarer Reflex des Einflusses westlicher Kunstentwicklung zu deuten ist. Auf dieser Linie scheint sich das Werden Meister Franckes zu vollziehen, dessen Anfänge in die beiden ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts zu setzen sind. Der verschiedene Linienwert, der sich auf dem Leipziger Schmerzensmann im Vergleich des Christuskörpers zu den stützenden Engeln zeigt, erscheint auf dem Thomas-Altar bereits durch die Objektivität der Dinge ausgeglichen.

Als engere Schule kommt der Werkstattkreis der Kreuzigungsdarstellungen in Frage, durch den, wenn auch mittelbar, die Verbindung mit der älteren Richtung des Friedberger Altars, d. h. mit dem ganzen Komplex der italienisch-burgundisch-böhmischen Einflußzone gewonnen ist. Jedoch erscheint die künstlerische Richtung — allein im Hinblick auf das Kompositionsprinzip — als durchaus fortschrittlicher Natur. Das besondere Stützmotiv der Engel auf dem Leipziger Bilde ist vielleicht auf burgundisch-französische Anregungen zurückzuführen, die in diesem Kreise sich verdichteten — einen Anhalt bietet die dem Jean Malouel zugeschriebene Pietà im Louvre[1]), nur daß eben die lebensvolle, organische Formensprache der burgundisch-französischen Kunst in den zeichnerischen Stil der mittelrheinischen Kunst ihre Übersetzung findet. Der Typus der Christusgestalt leitet sich dagegen aus einer älteren bodenständigen Überlieferung her, die für den weiteren mitteldeutschen Kunstkreis in dem Schmerzensmann des Altars der Erfurter Meister um die Mitte des 14. Jahrhunderts (s. Abb.) sich belegen läßt[2]). Auf den Zusammenhang mit der gleichzeitigen schulmäßigen Formtypik deuten die krampfhaft eingezogenen Finger, die auf den Kreuzigungsdarstellungen ihr Vorbild haben und nach Back[3]) auf Prag zurückgehen. Andererseits spiegelt das reiche Gewandspiel mit seinem Gehänge von rhythmischem Saumgeschlinge und tütenhafter Faltenbildung, das für den Barbara-Altar besonders charakteristisch ist und im Thomas-Altar ausklingt, offenbar den un-

[1]) Abb. Fierens-Gevaert, La Renaissance Septentrionale, S. 92.

[2]) Vgl. dazu die Darstellung des mit dem h. Benedikt zusammengestellten Schmerzensmannes in R. Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens, T. 48.

[3]) a. a. O. S. 54.

mittelbaren Einfluß des spezifisch burgundisch-französischen Gewandstils wider. In keinem Malwerk der mittelrheinischen Kunst treten diese Motive, die in der von Back erwähnten Madonna des Jacquemart de Hesdin in den Très belles heures du duc de Berry[1]) ihr klassisches Schema finden, in solch klarer Ausprägung hervor wie in seinen Werken, und man muß schon die Plastik, etwa die Statue des Ordensgeistlichen aus dem Kloster Eberbach im Wiesbadener Museum[2]), zum Vergleich heranziehen, um ähnliche Parallelen zu finden. Im Verein mit dem neuen Raumstil des Barbara-Altares lassen sie auf persönliche starke Eindrücke schließen, die der Meister auf einer Reise in das gelobte Land der abendländischen Kunst im Anfang des 15. Jahrhunderts gewonnen haben mag. Der Eindruck des Geschauten kommt geradezu einem Einbruch gleich, der die bisherigen Grundlagen seiner Kunst zu vernichten droht. Der Raumfaktor, der in der mittelrheinischen Kunst nur allmählich sich von der Fläche emanzipiert[3]), nimmt in dem Barbara-Altar eine fast absolute Bedeutung an, die gegenüber der im ganzen noch altertümlichen, mehr irrationalen Gewandbehandlung um so mehr ins Gewicht fällt. In der nach beiden Seiten trichterförmig ausschwingenden Saumpartie des Gewandes oder dem über die Füße wegschneidenden Faltenzug (vgl. den Richter auf der Geißelung) verrät sich noch die Nachwirkung des mittelrheinischen Gewandstils um die Wende des Jahrhunderts[4]). Andererseits kündigt sich bereits in der gelösteren, lebhafteren Bewegung der Figuren, vor allem der scharfen Wendung der Köpfe, die auf älteren mittelrheinischen Arbeiten — vgl. die Flucht nach Ägypten auf dem Kleinen Friedberger Altar[5]) — ihre Gegenbeispiele findet, jener neue, bereits im Leipziger Bilde sich vorbereitende Figurenstil an, der für den Thomas-Altar grundlegend wird. Die in diesem neugewonnene rhythmisch-flächenhafte Kompositionsform erscheint demgegenüber nur als ein Besinnen auf die ursprünglichen Grundlagen seiner Kunst.

Diese Betrachtung des Entwicklungsganges Meister Franckes zeigt jedoch eine Lücke. Sie berücksichtigt nicht den Entstehungsort der einzelnen Werke, der für den Thomas-Altar unzweifelhaft feststeht. Der Altar ist im Norden entstanden, d. h. in dem neuen Wirkungskreise, den er erst nach einer immerhin längeren Wanderung durch Westfalen erreichen konnte. Damit erhebt sich aber von neuem die Frage nach einem etwaigen maßgebenden Einfluß der westfälischen Kunst auf seine Stilentwicklung, wie er immer wieder, so besonders von Pauli, betont worden ist. An sich ist diese Annahme bei dem werdenden Meister durchaus berechtigt, um so mehr als der Schledehausener Altar, der von V. C. Habicht[6]) mit Recht mit seinem Stil in Zusammenhang gebracht worden ist,

[1]) Abb. Fierens-Gevaert, S. 56/57.

[2]) Back, T. 15.

[3]) Die von Ernst Buchner (Buchner-Feuchtmayer, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Renaissance 1924, S. 18/19) veröffentlichte Tafel des Mainzer Museums (Nr. 446d) mit der Vorführung Christi vor Pilatus und der Vertreibung des Stephanus zeigt die ersten stärkeren Ansätze bei einer noch vorherrschenden Verwendung von mittelalterlichen Raumelementen.

[4]) Back, S. 23/24. [5]) Back, T. 48.

[6]) Z. f. b. K. 1915, S. 231 u. Z. f. chr. K. 1916, S. 6.

wenn er auch nur einen provinziellen, sich ins Materielle verlierenden Ableger aus zweiter Hand bedeutet, als Argument für seine längere Tätigkeit in Westfalen herangezogen werden kann. Sie gewinnt aber auch an Wahrscheinlichkeit im Hinblick auf gewisse Seiten des Thomas-Altars, die nicht so ohne weiteres sich aus dem Zusammenhang mit der mittelrheinischen Kunst ergeben.

Erwähnt wurde schon, daß die Gruppe der Leidtragenden möglicherweise in ihrer äußeren Form, d. h. in ihrer bildlichen Isolierung, auf Konrad v. Soest zurückgeht, der bei seiner lockeren Aufteilung der Bildfläche mit Vorliebe die Personen zu einzelnen, voneinander getrennten Gruppen zusammenschließt. Möglich wäre auch, daß die ovalere Bildung des Frauentypus wie die feinere Form und das Spiel der Hände, die gerade gegenüber der geschlossenen und kürzeren Form des Nykyrko-Altars auffallen, dem Formgeschmack des westfälischen Meisters sich anschließt, obwohl gerade hier die Madonna auf dem Pfingstfest des Fuldaer Altares (s. Abb.) sich als die stärkere und überzeugendere Parallele erweist. Meister Francke zeigt auch das gesündere und natürlichere Formgefühl. Wichtiger aber ist, daß die starke Betonung der Vorder- und Seitenansicht in der figürlichen Anordnung Meister Konrads, die sich als die Folge seines spezifischen Flächigkeitsgefühls ergibt, in dem Thomas-Altar eine nachhaltigere Wirkung hinterlassen zu haben scheint; wie denn auch in dem ganzen Werk sich eine gewisse Beruhigung bemerkbar macht, die bei aller inneren Erregung der Erzählung gerade im Vergleich zu den aufgetürmten, sich überstürzenden Passionsdarstellungen der Frankfurter Kreuzigung in die Augen fällt und in einem gewissen, für die ganze norddeutsche Kunst charakteristischen Horizontalismus der Bildformulierung und der klaren Verteilung der Bildmasse seine besondere Prägung findet. So ließe sich etwa die Art, wie auf der Geißelung Christi der Bogen das Ganze zusammenfaßt, mit der gleichen Wirkung desselben Architekturgliedes auf der Darstellung im Tempel des Wildunger Altares[1]) in Verbindung bringen, obwohl das Motiv sich auch auf der Kreuztragung des Frankfurter Altares (s. Abb.) zeigt. Es käme also ein engerer Anschluß an die spezielle Bildtypik des Konrad v. Soest mit ihrer übersichtlichen und ausgeglichenen, wenn auch temperamentlosen Art in Frage, die eine wesentlichere Nachwirkung seiner Kunst bedeuten würde.

Diese Momente fallen um so mehr ins Gewicht, als doch in den früheren Werken, dem Leipziger Schmerzensmann und dem Nykyrko-Altar, keinerlei Anklänge an typisch westfälische Art zu erkennen sind. Man wird annehmen müssen, daß sie noch in dem ursprünglichen Wirkungskreis Meister Franckes entstanden sind. Ihre örtliche Provenienz, die sich wahrscheinlich im Norden festlegen läßt[2]), wie ihr eichener Malgrund, der am Mittelrhein seltener Verwendung findet, lassen sich mit dem Hinweis auf die Möglichkeit eines Exportes, der sich auf dem Wege der Handelsbeziehungen zwischen Burgund, Mittelrhein und Soest und andererseits zwischen Soest und Lübeck vollzog, erklären. Aus alledem geht aber auch hervor, daß es sich bei dem Thomas-Altar nur um einen örtlich-

[1]) Abb. Hölker, Meister Conrad v. Soest, T. 4.
[2]) A. Goldschmidt, Rep. f. Kstw. 1898, S. 116.

zeitlichen, nicht grundlegenden Einfluß des westfälischen Kunstgebietes handeln kann, der, wie die Gegenüberstellung beweist, sich im besten Falle auf eine gewisse Form der Bildhaltung beschränkt, aber nicht die Wesensheit der künstlerischen Handschrift berührt. Ihre innere, ganz anders gerichtete geistig-formale Kraft läßt eine andere Auffassung nicht zu.

Sodann aber erhebt sich die Frage, inwieweit sich diese besondere Bildhaltung in seiner vorherliegenden Entwicklung begründen läßt, ob nicht auch hier die mittelrheinische Kunst die eigentliche Grundlage bildet. An sich ist die Bildtypik trotz gewisser äußerlicher Übereinstimmungen, auf die wiederholt hingewiesen worden ist [1]), eine durchaus originale, die — abgesehen von der Allgemeingültigkeit dieser Bildformen, es handelt sich doch immer nur um Spielarten ein und desselben Prototyps — auf ein anderes Quellgebiet deutet als das westfälische. Hier aber bietet die stärksten Anhaltspunkte der bereits mehrfach erwähnte Fuldaer Altar in Kassel. Er zeigt nicht allein in der verschiedenen Behandlungsweise der Außenseiten und Innenseiten der Flügel, d. h. der großen dekorativen Form der äußeren Darstellungen mit ihrem goldgestirnten roten Grunde und der kleinkalibrigen, intimeren der inneren, auf Goldgrund gesetzten, sondern auch in dem Bildtyp der entsprechenden Szenen, wie etwa der Anbetung der Könige, der Kreuztragung und der auf dem Thomas-Altar nicht mehr erhaltenen, nur aus der Staphorstschen Abbildung [2]) bekannten Verkündigung und Darbringung im Tempel (s. Abb.), eine Urform, die für den Thomas-Altar in letzter Linie vorbildlich gewesen sein könnte. Also auch hier führen die Fäden auf das oberhessische Gebiet zurück — Fulda liegt nicht weit davon —, das für den Begriff der mittelrheinischen Malerei die ausschlaggebenden Unterlagen liefert und in seinem künstlerischen Charakter nicht streng genug von dem westfälischen Gebiete getrennt werden kann. P. I. Meier hat die Grenze gezogen, obwohl er die Neigung hat, den sicherlich großen Einfluß Konrads von Soest zu überspannen und seiner Gestaltungskraft Dinge zuzutrauen, die sich aus seinem gesicherten Hauptwerke nicht so ohne weiteres folgern lassen. So hat er den Fuldaer Altar wie auch die Darmstädter Kreuzigung als Nachahmungen von Werken des westfälischen Meisters bezeichnet [3]) und letztere insbesondere in Verbindung mit dem Isselhorster Altar gebracht. Aber wenn sich im ersteren das Vorbild wenigstens in dem Typus des Gekreuzigten und allenfalls im Kostümlichen nachweisen ließe, so erscheinen doch im Falle des Darmstädter Bildes die aufgeführten Gründe — allein schon wegen des ungeklärten zeitlichen Verhältnisses der Altäre, ja selbst die Datierung des Wildunger Altares unterliegt noch Schwankungen [4]) — als nicht stichhaltig genug, um nicht auch die Übereinstimmung aus dem Formenschatz des Zeitstils erklären zu können. So ist das Motiv des aus dem Schlitz des Rockes herausgestellten Beines, das doch auf dem Wildunger Altar nicht vorkommt und

[1]) vgl. besonders H. Schmitz, a. a. O. S. 421.

[2]) Abb. Schlie, Der Hamburger Meister vom Jahre 1435, Text S. 4.

[3]) a. a. O. S. 22 u. 32.

[4]) vgl. Hölker a. a. O. S. 5/6 und Fr. Witte Z. f. chr. K. XXXV (1921), S. 81.

sich in der Hauptsache auf die von dem Münsteraner Meister abhängigen Altäre beschränkt, doch zu allgemein verbreitet, um es gerade in Verbindung mit der Gestalt des Hauptmanns unter dem Kreuze auf den besonderen Motivenkreis des Konrad von Soest oder der westfälischen Schule festlegen zu können[1]). Das Ottauer Kreuzigungstriptychon aus der böhmischen Schule[2]), das sich in der allgemeinen Bildhaltung wie in Einzelmotiven wohl mit der Darmstädter Kreuzigung als auch mit dem Isselhorster Altar vergleichen läßt, zeigt, wie weit diese ganze Stilbewegung ihre Wellen schlägt. Schließlich kann das Verhältnis der Beeinflussung auch ein umgekehrtes sein, eine Möglichkeit, die sich aus der allgemeinen Richtung der herrschenden Stilströmungen ergibt und auf dem Gebiet der Plastik sich bereits zu gewissen Anhaltspunkten verdichtet[3]). Aus demselben Grunde läßt auch der Hinweis Glasers[4]) auf die Identität des das Gesicht zur Hälfte überschneidenden Armmotivs bei dem Langenhorster Meister keinen Rückschluß zu, denn Ähnliches bringt schon Francke bei der Enthauptung der hl. Barbara im Nykyrko-Altar und ist auch in diesem Falle in der Darstellung der Enthauptung Johannis des T. auf dem genannten Ottauer Altar des weiteren zu belegen.

Die großzügige, lapidare Form der äußeren Flügeldarstellungen des Fuldaer Altares ist aber zugleich auch ein Beweis dafür, daß der in dem Thomas-Altar hervortretende Zug, der auf die Klärung der Gesamterscheinung hindrängt und in der reliefmäßigen, an die westfälischen Passionsdarstellungen erinnernden Gestaltung der Bildszenen seinen besonderen Ausdruck findet, sich unmittelbar im Bereich und Wesen der mittelrheinischen Kunstweise fassen läßt. Es ist im letzten Grunde doch nur ihre große repräsentative Flächenform, die hier ausstrahlt. P. J. Meier hat Lichtwarks ,,Lob einer Beschränkung auf wenige Figuren und der einheitlichen Monumentalität" in erster Linie für Meister Konrad in Anspruch genommen[5]). Aber eben in der vereinfachenden und elementaren Behandlung der Bodenformation als Hintergrundskulisse, die alle zerpflückende, naturalistische Detaillierung Konrads v. Soest vermeidet, in ihrer Abstimmung auf den Figurenteil, in dem großgefühlten Verhältnis eben dieses und der Bildfläche, kurz in der einheitlichen Durchführung des Bildgedankens ragt Meister Francke weit über den westfälischen Zeitgenossen hinaus. So läßt sich also dessen Einfluß in der Hauptsache auf die Übernahme einzelner Bildgedanken und Formen beschränken, die an sich nicht unwesentlich sind, aber in der künstlerischen Gesamtwirkung zu wenig ins Gewicht fallen.

In der Entwicklung Franckes fehlen die Mittelglieder, die die Spanne zwischen dem Nykyrko- und dem Thomas-Altar überbrücken. Vielleicht sind zu ihnen bereits die zum ersteren gehörigen Reliefs zu rechnen, die trotz der

[1]) vgl. Reimers, a. a. O. Abb. 24, 27, 29, 30, 52, T. 10 u. 11; vgl. auch: Disput der h. Barbara mit ihrem Vater (Abb.).

[2]) Abb. Ernst a. a. O. T. 43/44.

[3]) H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Abb. Nr. 42, 44 (Text S. 13).

[4]) a. a. O. S. 51.

[5]) a. a. O. S. 38.

aus dem Material und der ausführenden Hand sich ergebenden Stildifferenzen auf den Entwurf des Meisters zurückgehen[1]) und im Vergleich zu den Malereien, mit denen allein sie zu vergleichen sind, bereits ein starkes Eingehen auf die flächig-repräsentative Bildwirkung ersichtlich machen. Das am Mittelrhein besonders lebendige italienische Erbteil, das bei ihm im Vergleich zu allen Zeitgenossen die selbständigste Verarbeitung erfährt[2]), mag gerade in dieser charakteristischen Wesensform des Thomas-Altars den letzten Nachklang finden.

Dieselbe selbständige schöpferische Note zeigt sein letztes Werk, der Hamburger Schmerzensmann. Pauli[3]) hat mit Recht im Thomas-Altar das zur Reife gelangte, kraftvolle Stilempfinden des Meisters betont und sich damit gegen seine Zuschreibung an den von Heise[4]) mit Meister Francke identifizierten Meister Henselin von Straßburg gewandt, der um diese Zeit so ungefähr sein 60. Lebensjahr erreicht haben würde. Der Hamburger Schmerzensmann, der die Vollendung der in seiner künstlerischen Entwicklung wirksamen Formkräfte bedeutet und sicherlich erst eine geraume Zeit nach dem Thomas-Altar entstanden ist, kann diese Auffassung nur bekräftigen. Pauli weist auf die nahe Verwandtschaft des Christustypus mit dem der Geißelung hin, aber dazwischen liegt bereits ein Ausreifen seiner Auffassung von Körper und Körperlichkeit bis zu einem Grade „organischen" Empfindens, der nur in den reifsten Schöpfungen des Thomas-Altares, den Thomasszenen, seine Vorstufe findet. Die kräftigere Durcharbeitung des Torso, die Bewegung der Arme in ihrer, wenn auch etwas gekünstelten, räumlichen Anordnung, die bereits zur Verkürzung greift, die Zeichnung des Kopfes, die trotz der mangelhaften Wiedergabe des Ohres mehr natürliche Durchbildung verrät und die im Anfang des Jahrhunderts so beliebte schematische Wiedergabe der Verkürzung mittels Schiefstellung der Augen und des Mundes in etwa korrigiert, die ganze Haltung des Körpers — alles das bedeutet bereits eine Höhe, die auch das Durchschnittsmaß der künstlerischen Leistung der norddeutschen Malerei in dieser Zeit überholt und — bei einer gleichzeitigen seelischen Vertiefung des Themas[5]) — auf eine ganz neue Entfaltung der Wirklichkeitsanschauung hinweist. Der Raum mit der lösenden Kraft seines Elementes hat hier bereits volle Selbstgeltung gewonnen, die auf jeden komplizierten formalen Ausdruck seiner Interpretierung verzichten kann. In einfacher, ungezwungener Frontalität präsentieren sich die Engel. Kennzeichnend ist, daß jetzt die farbige Behandlungsweise die Hauptlast der Darstellung trägt. Die wundervolle Durchmodellierung des Aktes, die Form und Oberflächenschein verbindet, das Eintauchen der rechten Körperseite in die schwebenden grünlichen Halbschatten, die im Gesicht mit bläulichen und rötlichen Tönen sich verbinden, in Kontrastierung mit dem warmen gelben Ton der linken Lichtseite —

[1]) A. Golsdchmidt, Z. f. b. K. 1914/15, S. 17.

[2]) H. Schmitz a. a. O. S. 422.

[3]) a. a. O. S. 40.

[4]) K. G. Heise, Norddeutsche Malerei, S. 97. Der Auffassung Heises hat sich letzthin W. Worringer, Anfänge der Tafelmalerei, S. 272 angeschlossen.

[5]) Lichtwark, a. a. O. S. 106.

eine Rechnung, die die Ansätze im Thomas-Altar zur Vollendung ausbildet —, die ganze malerische Auflockerung der Farbflächen, die gerade im Vergleich zum Thomas-Altar — vgl. etwa die feste, fast hölzern wirkende Oberfläche des Schimmels des hl. Thomas — sich aufdrängt, das übermittelt den unmittelbar überzeugenden sinnlichen Raumeindruck. Er wird vollendet durch die beiden Vorhänge, die mit ihrer Gegenüberstellung von vorwiegend roten Tönen im Vorder- und zurücktretenden blauen im Hintergrunde — bei Unterordnung aller Farbwerte wie der Gewänder und Flügel der Engelpaare — die vordere und rückwärtige Zone des Raumes tragen und so ihm eine abschließende Fassung geben. Man geht wohl nicht fehl, wenn man in dieser räumlich-malerischen Gestaltungsweise bereits einen starken, frühzeitigen Eindruck der niederländischen Malerei verkörpert sieht, der hier als eine weitere Quelle seiner Entwicklung zu fassen wäre, aber eine nicht weniger selbständige Gestaltung findet. Das glänzend gehandhabte Raummittel der Helldunkelwirkung, das neben dem weichen, tiefen Charakter seiner Farbe für seine ganze malerische Auffassung charakteristisch wird, mag dabei als ein letzter Hinweis auf den inneren Zusammenhang seiner Kunst mit dem mittelrheinischen Kunstgebiet gelten — gleichwie die große dekorative Gesamtdisposition, die alle Bildelemente noch einmal in klarer Flächenschau zusammenfaßt.

NACHTRAG.

Über das herrliche, erzmäßig klar und geschlossene Denkmal Friedrich des Weisen in Wittenberg gibt Wilhelm Junius in der Kunstchronik 1922, 524 eine urkundliche Nachricht, die Meller entgangen ist. Junius legt einen wichtigen Brief Lukas Cranachs des Älteren von 1525 an den Kurfürsten Johann, den Bruder Friedrichs des Weisen, vor, aus dem zu ersehen ist, daß der Wittenberger Hofmaler drei Visierungen für den Guß geschaffen habe. Cranach hatte sogar die Absicht, den Erzguß später mit Leimfarben zu übermalen, so daß er dem Bilde Friedrichs des Weisen „gantz gleich" werde. Junius macht dabei die aufklärende Bemerkung, daß Peter Vischer der Jüngere deswegen von der Zunft der Nürnberger Rotschmiede mit diesem Grabmal als seinem beabsichtigten Meisterstück zurückgewiesen wurde, weil es der „Ordnung" nicht entsprochen habe, nach welcher ein Meisterstücke auch im Entwurf vom Bewerber angefertigt sein mußte. Die Cranachsche Visierung gehört zu jener großen Reihe von „Vorbildern und Anregungen", die in dieser Zeitschrift XI, 245ff. zusammengestellt ist.

H. BROCKMANN

KONRAD MEITS VERMEINTLICHE JUGENDWERKE UND IHR MEISTER

Mit 23 Abbildungen auf 9 Tafeln. *Von WILHELM VÖGE*

1. ZUR NEUESTEN MEITFORSCHUNG.

Es ist verwunderlich, was alles diesem Konrad Meit von Worms schon zugemutet worden ist. Früher taufte man sie auf Dürer, die schönsten Werke der Kleinskulptur aus unserer Frührenaissance; wir lächeln darüber und — taufen auf Meit.

Es mag jedoch gleich gesagt sein: die jüngste Meitforschung hat auch Werte gefördert und aus der Verwirrung, die sie gestiftet hat, wird neue Einsicht aufgehen. Zudem, der Stoff ist spröde und unzulänglich. Und in dem torsenhaftigen Zustande des Meitischen Werks liegt etwas Versuchendes. Ein schöner Torso fordert die Phantasie der Forschenden heraus. Auch besitzen wir gerade das nicht, was wir zu haben erpicht sind. Wir kennen den jungen Meit, den deutschen nicht. Auf ihn ist es abgesehen.

Meit war ein schweifendes Gestirn; er ging uns verloren wie Gluck; wie dieser trat er, als fertiger Meister, in einen fremden Kreis; 1514 ist er zuerst in Mecheln nachweisbar; er ist nicht in dem Maße verniederländert wie Memling; doch seine Kunst, soweit sie uns heute bekannt ist, hat die ihr eigene Färbung erst in den Niederlanden angenommen, Meits Wesen erscheint wie in das niederländische eingetaucht.

Unter den Nacktstatuetten und kleinen Büsten, die man ihm ohne Bedenken zu geben befugt ist, ist keine, die in eine vorniederländische Zeit, in eine deutsche Frühperiode des Meisters gestellt werden könnte[1]. v. Bode hat zwar das Hauptstück der köstlichen Reihe, die bezeichnete Münchener Judith in die Zeit um 1510 gesetzt. Diese Statuette ist aber den ältesten jener Puttenstatuen nahe verwandt[2] — und sicher nicht allzu fern —, die Meit für Brou, für das Grabmal der Margarete von Bourbon gearbeitet hat[3]. Und diese Alabaster- und Marmorstatuen von Brou sind gar erst aus der späteren niederländischen Zeit des Meisters, sind 1526 erst in Angriff genommen.

Doch um die Chronologie der Meitischen Kleinbildwerke hat man sich wenig Sorgen gemacht bisher, obwohl die zeitliche Ordnung des Bestandes der Weg ist, zu einer Vorstellung von Meits Entwicklung, und so auch zu Mutmaßungen über den jungen Meit, zu gelangen, den uns noch unbekannten. Denn wo sind sie, die Arbeiten des jungen Wormsers, die Früchte seiner deutschen Wanderjahre, die Erstlinge seiner frühen, in Deutschland schon bestaunten Meisterschaft?

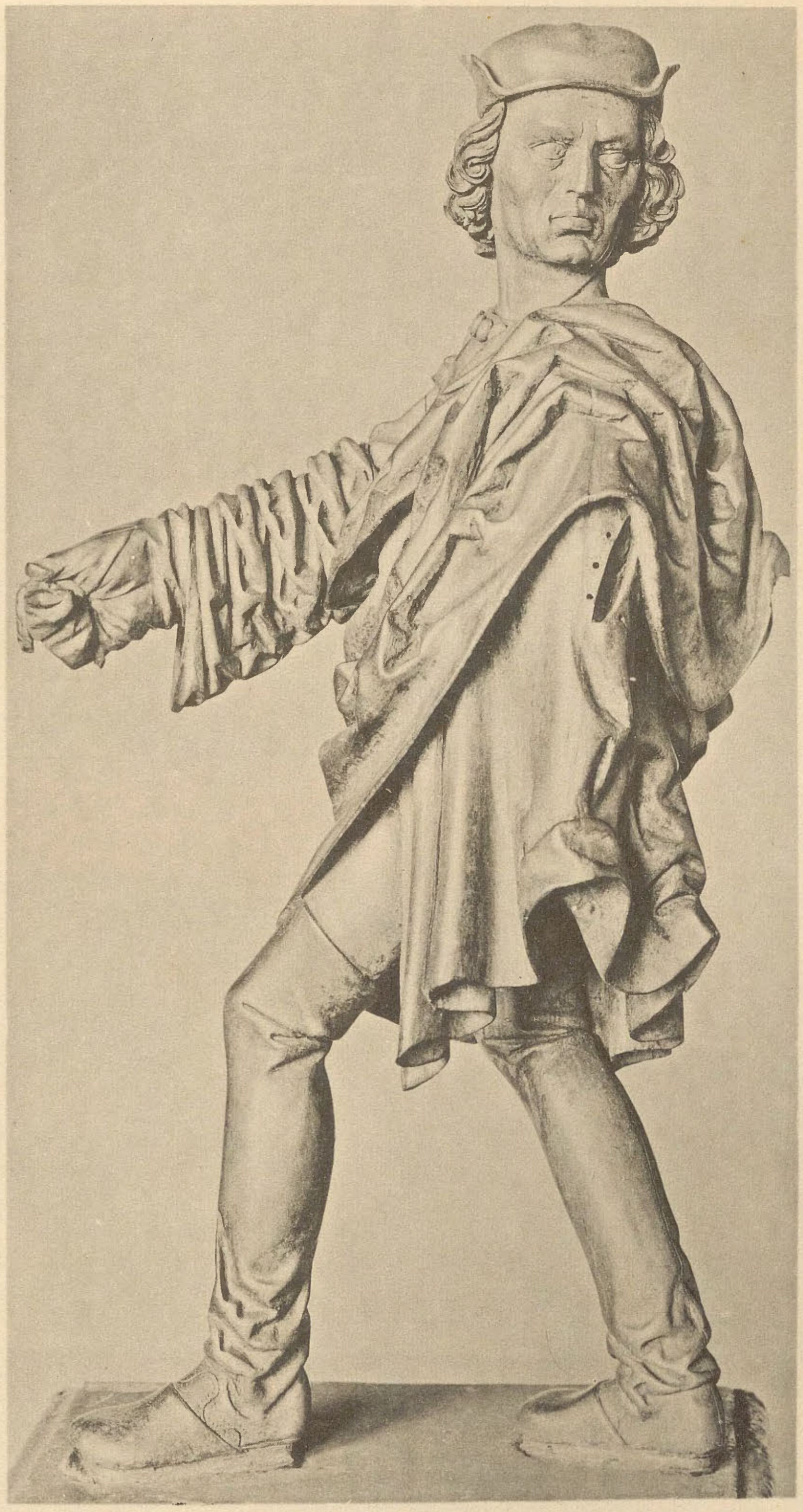
Man hat eine Wegspur, weiß von einer großen Doppelmadonna, die Meit für die Wittenberger

---

[1] Von den seit 1908 neu aufgetauchten meitartigen Nacktstatuetten und Büsten kommen für Meit selbst — für den späteren, niederländischen, uns allein bekannten — in Betracht: die 1908 in München von Herrn Clemens entdeckte Bronzestatuette einer nackten Frau, (wohl Abguß eines kleinen Modells für Ausführung im großen, jetzt in Köln, Kunstgewerbemuseum, Sammlung Clemens); die Buchsfigur einer Lukretia in den Wiener kunsthistorischen Sammlungen und die Nacktbüsten von Adam und Eva in der Sammlung Mühsam in Berlin (Abb. bei Winkler a. unten a.O.). — Das Problem, das in der Adam- und Evagruppe der Sammlung Wittmann in Pesth (früher Paris, Stora) und in einer zweiten Lukretia der Sammlung Morgan in New York sich darstellt, mag an anderer Stelle beleuchtet werden. Das Morgansche, schon um 1907—8 im Münchener Kunsthandel gezeigte Exemplar dieser zweiten Lukretia — in Wirklichkeit ist es die frühere — kann keinesfalls als das Original und auch nicht, wie S. Meller will, als das Modell des Braunschweiger Bronzeexemplars gelten. Möglicherweise sind aber diese letztgenannten, im Nackten den unzweifelhaft echten Meitischen Werken ganz unähnlichen (!) Statuetten in Pesth und New York, die von Winkler in Meits Spätzeit gesetzt werden, frühe Werke des Meisters (aus einer von Dürer und Barbari beeinflußten Zeit desselben), bzw. die New Yorker Figur die Kopie nach einem verschollenen Frühwerke. In dem, wie schon Winkler sah, viel schönerem Braunschweiger Bronceexemplare aber wäre dann eine, auf den bestimmten Wunsch eines Gönners hin entstandene jüngere Bearbeitung des Lukretiamotivs durch den Meister selbst, bzw. die Nachbildung einer solchen erhalten, wie wir ja auch sonst von Originalwiederholungen dieses Künstlers Kenntnis haben (die männliche Büste des K.-Friedr.-Mus. i. Berlin ist z. B. eine solche.)

[2] Nicht nur im Kopfe, sondern höchst auffallend auch in dem bei der Statuette zwar etwas ungelenkeren Renaissanceprofile des Sockels.

[3] Über K. Meits persönlichen Anteil an diesen Putten und die zeitliche Folge der wenigen „echten" — es sind nur drei von ihm selbst ausgeführt — vgl. meine Bemerkungen in den Monatsheften f. Kunstwiss. VIII, 1915, S. 38ff.



Anton Pilgram. Der Falkner. Um 1500.
Wien, Kunsthist. Sammlungen





2.



1.

1 und 2. Anton Pilgram. Selbstbildnis. Um 1515
Wien, St. Stefan, Kanzel.

3. Anton Pilgram.
Ausschnitt a. d. Münchener Grablegung
von 1496

1 und 2. Aufn. Br. Reiffenstein, Wien VIII, 2

Schloßkirche in Kranachs Werkstatt schuf, vor 1511. Der Dr. Scheurl hat sie gesehen, gepriesen. Sie schwebte, scheint es, in einem Engelreifen, wobei wir jenes reizend mit Putten übervölkerten Wolkensaumes uns entsinnen, der den Bogen der großen Nische mit der Anbetung des Kindes im Wormser Dome wie krauses Spitzenwerk einsäumt[1]). Doch diese Madonna mit den vierzig Engeln ist verschollen; und wem erschiene es aussichtsreich, in dem Raume zwischen Wittenberg und Worms, in Sachsen, Thüringen, Franken nach Meitischer Großplastik zu suchen? Die wenigen Steinbildwerke, die in Worms selbst aus spätgotischer Zeit sich erhalten haben, sind durch ihr Alter Meit entrückt; stammen meist aus den achtziger Jahren des 15. Jhs., kommen, soweit sie, wie die Verkündigungsgruppe von 1487, einen Anflug Meitischer Formung haben, eher für seine Wormser Lehrmeister in Betracht. Gewiß, diese wormsische Verkündigung ist uns für die Frage nach Meits ersten Anfängen nicht unwichtig; er könnte als Lernknabe an ihr mitgetan haben. Doch wärs Gewinn, ihm selbst eine Arbeit aufzuhalsen, die eine im Grunde trockene — vom Auftraggeber bedungene? — Repetition eines saftreichen Speierer Werkes aus der Nachfolge Nikolaus Gerhaerts' von Leyden ist?[2])

So hat man denn, der „brennenden" Frage[3]) nach den Meitischen Frühwerken Genüge zu tun, entschlossen einige Werke der Kleinplastik an die Spitze des Meitischen Künstlerwerks gerückt, zwei erlesene, aus der Ambraser Sammlung stammende, die Kenner in Unruhe haltende Stücke, die nirgends einzuordnen waren, die zwar viel altertümlicher sind, als alles, was wir von Meit bisher besitzen, die aber einzelne Meitische Züge an sich zu tragen scheinen[4]). Das eine dieser vermeintlichen Meitischen Jugendwerke, die rätselhafte Grablegung Christi des Münchener Nationalmuseums (vgl. Taf. V) führte die Bezeichnung: „Frühwerk des Meit" seit Jahren. Halm hatte derselben ein Fragezeichen mitgegeben. Man tilgt es aus[5]).

Doch Winkler entdeckt ein zweites, erstaunlich lebensvolles, derselben Hand gehörendes Werk in dem von der Forschung nicht minder umworbenen Falkner der Wiener Staatsmuseen (Taf. I).

Es ist ein Verdienst, dies gesehen, es eingesehen zu haben, daß diese beiden, in der Kleinheit ihres Maßstabes eigentümlich gewichtigen, gewaltigen Werke, die bis dahin, ein jedes für sich, dastanden, daß diese zwei Kleinschöpfungen voller Probleme von ein und derselben Meisterhand geschaffen worden sind. Doch — es ist die Hand Meister Konrads nicht. Was meitisch hier anmutet, ist Irrlichterei des Objekts[6]). Ein launischer Zufall trägt die Schuld, wenn z. B. der Mund des jugendlichen Johannes in dieser Grablegung von 1496 dem von Meits späterer Herrin, der Statthalterin der Niederlande, so schmeichelhaft ähnlich ist[7]).

Was aber Winkler glaubte, wurde von einem anderen aufgegriffen. Man entdeckte das dritte Meitische Jugendwerk[8]). Doch dieses dritte, unmeitisch schon seiner Erfindung nach, diese Bronzetatuette des nackten, sein Schwert schwingenden Mannes im Grazer Joanneum ist von S. Meller in-

---

[1]) Dieser Puttensaum ist von derselben Hand wie die Anbetung in der Nische. In die Nähe der Anbetung aber muß, nach zahlreichen Anhaltspunkten, die in der landschaftlichen Szenerie gegeben sind, das rührend feine Relief mit Christus am Ölberge (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Kat. Vöge, Nr. 165) gesetzt werden, das somit nicht als elsässisch zu gelten hat.

[2]) Wie Otto Schmitt erkannte; vgl. dessen Oberrhein. Plastik, Freiburg 1924, Taf. 19. Übrigens müßte dann auch die schwache weibliche Heilige rechts von der Annunziata von Meit sein, denn sie ist von der gleichen Hand wie die Verkündigung.

[3]) Als „brennend" wurde sie schon vor dem Kriege von einem Kenner des mittelrheinischen Materials bezeichnet.

[4]) Friedrich Winkler, Konrad Meits Tätigkeit in Deutschland, JB. der preuß. Kunstss., Bd. 45, Berlin 1924.

[5]) Vielleicht war sie nur der Versuchsballon eines gewiegten Museumsmannes; wenigstens wüßte ich nicht, daß Ph. M. Halm sie selbst literarisch vertreten hätte. Ein Anhänger dieser Mutmaßung bin ich nie gewesen; doch man schafft verführerische Fragmeinungen nicht aus der Welt, indem man sie ablehnt; man muß den Nachweis erbringen können, daß sie irrtümlich sind.

[6]) Seinen Versuch, die Münchener Grablegung, als meitisch zu erweisen, glossiert Winkler selbst am besten, wenn er sagt: „Wer möchte solchen Argumenten allein vertrauen?" „Man verlangt danach, einen großen Künstler . . . . . . mit Mitteln wirkend zu beobachten, die das Wesen seines bildnerischen Empfindens . . . . . . zur Anschauung bringen."

[7]) Dieser Johanneskopf, dem von Meits „toter" Margarete in Brou gegenübergestellt, würde weit mehr als die von Winkler zusammengestellten bärtigen Köpfe „überzeugt" haben.

[8]) A. Feulner, Die deutsche Plastik d. 16. Jahrh., München 1926.

zwischen an einen anderen Platz gestellt, zu den Innsbruck-Bronzen[1]). Wir lassen es hier beiseite; haben es mit dem Schöpfer jener zwei erstgenannten Stücke zu tun, sicher keinem Geringen.

Wer ist dieser deutsche Bildhauer, der mit Meister Konrad von Worms verwechselt, mit ihm zu einer Art von Zwillingswunder verkoppelt worden ist?

2. DER WIENER FALKNER UND SEIN MEISTER.

Die Frage, wer der Meister des Wiener Falkners gewesen ist, müßte, so sollte man denken, längst gelöst sein; denn die Antwort liegt, wie ich glaube, in Wien selbst auf dem Pflaster. Ein arglos des Weges Kommender hätte sie aufnehmen können. Doch wir sind es, seit alters, zu sehr gewöhnt, die Dinge nach Gattungen zu — zertrennen. Und so suchte man denn, auch in Wien, den Meister des Falkners — in der Weite.

Julius v. Schlosser, der die Wiener Statuette im Reiz ihrer Beizung und leichten Antönung veröffentlicht[2]), sie berühmt gemacht hat, verpflanzt sie ins östliche Oberitalien, nach Padua, verweist sie in die Nähe jenes paduanischen Realisten, der, auf der Spur des Altmeisters Donatello weitereilend, in den Tonstatuetten des Dornausziehers (Berlin), des Holzhackers (Wien) „das wahre Angesicht des niederen Volkes anblickt, es so sachlich erfaßt, wie erst . . . die Modernen wieder“ [3]). v. Schlosser nennt diesen — von ihm erst ins Licht gezogenen — paduanischen „Meister der armen Leute“ einen der größten der italienischen Frührenaissance. —

Es ist wahr, der Wiener Falkner ist diesseits der Alpen eine verblüffende Erscheinung; denn in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts muß die Figur entstanden sein[4]). Immerhin, um 1500 sind Freistatuetten profanen Inhalts im Norden, scheint es, beliebt gewesen, wenn auch keine so drohenden Lebens sonst begegnet. Zu nennen wären, ähnlich frei im Agieren der Arme, der Ballspieler der Sammlung Figdor in Wien, der burgundisch ist[5]); dann, vom Niederrhein, der Page in Frankfurt a. M., der seiner Erfindung nach wie aus dem Mittelgrunde einer Bildtafel gesprungen, wie aus einer Miniatur herausgeschnitten erscheint[6]). Auch ist gerade das Thema des Falkenträgers von der deutschen Plastik damals öfter behandelt worden, obschon, so viel ich sehe, nur im Zusammenhange großer Zyklen, so 1494 von Jacob Rueß in seinem Statuettenzyklus des Überlinger Rathaussaales und etwas später 1520—22, in einer zyklischen Darstellung der Lebensalter in St. Anna zu Annaberg[7]).

Steht so der Wiener Falkner der Gattung wie seinem Thema nach im Norden nicht vereinzelt, so paßt er andererseits nur schlecht unter jenes Schlagwort: „Armeleutekunst“. Er ist bürgerlich. Seinem Ethos nach ist der Falkner, mit nordisch-spätgotischer Elle ausgemessen, eher über- als unterbürgerlich; auch v. Schlosser spricht von der kühnen Bewegung der Figur zur Seite. Etwas Herrenhaftes ist in dieser Gestalt, obwohl der schwere, „federnd in die Kniee fallende Schritt“ „an den Gang österreichischer Gebirgsbauern erinnert“ (v. Schlosser).

Und eben dies, das Hochgemute, das gespiegelt ist, gemahnt an Italien, an Büsten und Statuen der italienischen Renaissance[8]).

Doch es war die Zeit, wo auch im Norden das irdische Selbstgefühl zutage drang. Was aus der kleinen Figur des Falkners an adligem Feuer, an Menschenverachtung uns androht, ist aus dem Wesen der deutschen Künstlerpersönlichkeit in sie eingeströmt, die hinter ihr steht. Wir kennen sie — aus den Bauakten der Wiener Stefanskirche.

---

[1]) S. Meller, Die deutschen Bronze-Statuetten der Renaissance, München 1927, T. 54.

[2]) JB. d. kunsthist. SS. d. Kaiserhauses, Wien 1913/4, S. 347ff.

[3]) J. v. Schlosser, Armeleutekunst alter Zeit, JB. f. Kunstsammler, Frankfurt a. M. 1921. Dieser schöne v. Schlossersche Aufsatz ist im übrigen ein Muster seiner Art, weite Überschau und auch Einblicke in die Tiefen vermittelnd.

[4]) Mit der Einordnung der Figur klärt sich auch die Zeitfrage.

[5]) J. Leisching, Figurale Holzplastik, Bd. I, Wien 1908, T. LXV.

[6]) Otto Schmitt und G. Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst, Bd. I, Frankfurt a. M. 1921, Nr. 103.

[7]) W. Hentschel, Sächs. Plastik um 1500, Dresden 1926, T. 44b. Auf einen Cyklus der Lebensalter bezieht sich auch eine früher im Pariser Privatbesitz befindliche „süddeutsche“ (?) Zeichnung eines Falkenträgers (um 1530), Collection R. . ., Vente Amsterdam, Fr. Muller, 12—13. Juli 1921, Nr. 101.

[8]) „es ist nicht unbegreiflich, wenn sich ein Freund hier an Typen Lionardos erinnert fand“, so v. Schlosser selbst im Wiener JB. a. a. O.

Stilistisch aber steht der Falkner gerade jenen, doch von Toskana, von Donatos Geiste angewehten paduanischen Werken, dem „Vogelsteller" der Berliner Sammlung als Fremdling gegenüber. Diese paduanische Figur, aus plastischem Geiste ganz und gar, schreitet mit leicht gehobenem Spielbeine hin, antikisch ponderiert. Das Motiv ist in hohem Maße körperhaft-räumig. Die Gewandung, anhaftend wie eine zweite Haut, zeichnet des Körpers Konturen nach; die durchgestoßenen Kniee haben den Nebensinn, jenen in den Gelenken frei zu legen; und dieser Gedanke hat jedenfalls mitgesprochen, wenn der Donatello-Nachfahr auf das Thema der armen Leute gefallen ist; er suchte die Armseligkeit, weil sie nackt und bloß ist.

Bei dem Wiener Falkner aber drängen sich bis in die Schnecken der langen Locken die gotischen Interessen am Linienhaften vor. Wie die Haarwolke das Haupt umwallt, ihm von vorn, von der Seite, Umriß, Gestalt erst gebend[1], so ist der Körper, obschon besonders in seiner Ellenbogenfreiheit von ungotischer Stattlichkeit, nicht zuletzt der Träger des Draperiemotivs. Ein kurzer Radmantel, keck um die Schulter geschlagen, ergießt sich in lebhafter Kaskade, nach vorn und über den Rücken. Und während der linke Arm, von dem Gewandzeug dreifältig bepackt, verborgen bleibt, ist auch der herausfahrende rechte mit sich blusternden, stauenden Faltenriefelungen dicht verhangen.

Und wenn schon jener Paduaner auch von der Gotik herkam, er, der Donatello-Schüler, trachtet aus plastischem Empfinden die linienhaftige Wirkung der Linie abzuschwächen und nimmt sie, wo er sie gelten läßt, mehr in den Dienst der Körpermodellierung[2]). Bei dem Falkner aber gibt das bald von Mulden zerrissene, schäumige, bald wie in gotischem Stabwerk auf- und niedersteigende Gefält den Widerschein spätgotischer Bauweise. Als spätgotische Kostümfigur ist er vor anderen köstlich, und wenn er als Freifigur gelten kann, so ist es auch, weil es lockt, jenen kurzweiligen Mantel, an den sich, mit Nestelbänderchen angeknüpft, eine Nebelkapuze hängt, auch von hinten zu sehen.

Zwar auch das Bewegungsmotiv der Figur wirkt gerade in den Nebenansichten — von rückwärts, oder auch schräg von vorn — besonders lebhaft; das jach-und-schlanke sich Zuspitzen des Figurenumrisses von den Schultern zu den Füßen hinunter, gibt der Gestalt, vom Rücken gesehen, etwas Transitorisches, als schreite sie, sich umsehend, geschwind dahin[3]). Doch sie schreitet wohl nicht, sie steht[4]). Deshalb ruht das Gewicht des Körpers, obwohl der linke Fuß um einen starken Schritt voraus ist, wesentlich noch auf dem rechten, rückwärtigen. In ihrer Hauptansicht hat die Gestalt eher etwas zu viel an Hintergewicht! Erst wenn man sich auf der weit vorgestreckten behandschuhten Rechten den Falken ergänzt, erscheint sie völlig ausgewogen. Dieses Unzulängliche weist darauf, daß sie unvollständig und daß sie — ein Falkner ist[5]).

Zur Deutung hat Winkler das Wesentliche gesagt. Der Moment der Reiherbeize ist vergegenwärtigt, wo der Falke emporsteigen soll, sich auf die Beute zu stürzen. Deshalb ist der Kopf des Falkners so scharf zur Seite gedreht; der Vogel soll durch den Blick seines Herrn nicht abgelenkt werden.

Der energische Kontrapost in der Bewegung von Kopf und Arm, von Armen und Beinen, Ober- und Unterkörper, das trotz der Weite des Schrittes wie gebannte Dastehen, das breit-und-gewichtige Aufruhen der zweifach beschuhten Füße auf der wiesengrün getönten Standfläche — die Stiefel stecken in Galoschen, deren hohe Holzsohlen sich in die Plinthe (den feuchten Grund)[6]) etwas einzudrücken

[1]) Wie der Lehrmeister des „Meisters der armen Leute", wie Donatello in der Behandlung des Haares das Schönlinige mehr zurückdrängt, um schließlich in seinen Madonnen beim Typ des fast kahlköpfigen Kindleins, aus plastischem Empfinden heraus, anzulangen (Madonna i. Louvre aus der Sammlung Davillier), ist merkwürdig.

[2]) Vgl. Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, Zeitschr. f. bi. Kunst, N. F. XXV, S. 207.

[3]) „Eine gehende und seitwerts sehende Mannsfigur" meint schon das Ambraser Inventar von 1788 (v. Schlosser, Wiener JB. a. a. O.); v. Schlosser hat denn auch in seinem späteren Aufsatz die Figur als Läufer oder Boten bezeichnet.

[4]) „wie aus Erz gegossen, steht er da", so, wohl zutreffend, Winkler a. a. O.

[5]) Zwar von dem Falken ist die Spur nicht wahrzunehmen. Nähme man aber an, daß der Vogel schon aufgeflogen sei, so bliebe die Figur die Auskunft, wen oder was sie darstellt, schuldig. Ich vermute, daß die dann gebeizte Statuette ursprünglich als ein Modell für den Bronzeguß gedacht war; der Falke war fortgelassen, weil er gesondert zu gießen war. Daß an der abgebrochenen Schnur in der Rechten ein Hund geführt worden sei, ist schon der hohen Haltung des Armes wegen ganz unwahrscheinlich. Das Bewegungsmotiv des Arms, das Kostüm, das Wiesengrün der Standfläche, alles weist darauf, daß die Deutung auf einen Falkner das Richtige trifft.

[6]) „Die Reiherbeizen fanden in sumpfigen Gegenden statt", Winkler a. a. O.; vgl. auch die Darstellung

scheinen[1]) — die Gewalt, Gewitterstimmung des Ausdrucks — alles dies gibt der kleinen Figur die eigene Wucht. Die strenge Geschlossenheit aber des Ganzen ist durch das Mitgehen der Draperie gewirkt. Der Gothik war das Gewandzeug, so sehr es sich vordrängt, nichts äußerlich Aufgeheftetes. Gestalt und Gewand verwuchsen ihr unter dem Finger[2]). Das gotische Gewand hat so von dem Wesen des Trägers gemeinhin etwas angenommen, wie denn bei dem Falkner das Temperament auch in der unruhig schäumenden Falte, das Eigenwillige, Selbstbewußte bis in die keck emporschwippenden Säume des Mantels zu spüren ist. Und Gewandmotiv und Motiv der Bewegung greifen eins um das andere. Indem die Wirkung hier wesentlich auf Haltung und Pathos des Kopfes gestellt war, auf jene Wendung über die Schulter, mußte auf der letzteren auch das Gewandzeug geschichtet werden; die hauptsächlichsten Faltenzüge weisen zu ihr empor und nehmen zugleich das Thema des vorgesetzten Fußes auf.

Doch so in sich geschlossen das Ganze ist, so linienhaft-eckig wirkt, in der Hauptansicht gerade, auch das Motiv, so kulissenhaft dies eigentümlich geradlinige Vorhalten des Armes. Seine Bewegung, so lebhaft auch, hat etwas Lahmes, wie denn, seit den Anfängen, die Bewegung der Arme die Schwäche der gotischen Statuarik gewesen war. Man sehe, wie ganz anders räumig, rund aus dem Schultergelenke heraus bei dem Donatello-Schüler das Nämliche gegeben ist.

Alles in allem, die Wiener Figur hängt mit der Kunst Italiens höchstens als ein Reflex im Norden zusammen. Sie ist weder ein Werk aus der Umgebung jenes Paduaners, noch gehört sie dem glänzendsten Vertreter der Nacktstatuette und -statue diesseits der Alpen, Konrad Meit von Worms an. Sie ist vielmehr beheimatet, wo sie sich seit alters befindet: In den österreichischen Landen. Auf dem Boden der Wiener Altstadt, in und für Wien geschaffen, stehen noch heute die Hauptwerke ihres Meisters, sie ist ein Pilgramsches, kein Meitisches Frühwerk, wie ich glaube.

Meister Anton Pilgram, dem ich sie zuschreibe, Baumeister und Bildhauer in einem, mit Nikolaus Gerhaerts von Leyden die bedeutendste Künstlergestalt der Wiener Spätgotik, war schon ein bejahrter, ein sicherlich weit „beruembter" Künstler, als er 1511 oder 1512 von den „Herren von Wien" aus Brünn berufen wurde, den Orgelfuß an der Nordwand des Schiffs von S. Stefan auszuführen[3]). Kurz darauf wurde er leitender Meister dieses Baues, schuf für die Kirche auch die Kanzel, ein aus dem Sechspaß hervorgetriebenes Wunder spätgotischer Maßwerkkunst[4]), schmückte deren Brüstung mit den schwerblütigen Reliefs der vier Kirchenväter, beglaubigte diesen Predigtstuhl wie schon jenen Orgelfuß, durch ein großes, in Stein gehauenes Selbstbildnis, sich zu Ehr, den scheelblickenden Hüttengenossen zu Trotz.

Durch seine beiden Werkmeisterbildnisse — es sind mit denen von Adam Kraft und Peter Vischer die fesselndsten ihrer Art — ist Anton Pilgram volkstümlich geworden. Sie sind es aber auch, die jenes Rätsel uns lösen, das in der Statuette des Falkners vor uns steht. Denn der Falkner ist nicht nur von Pilgrams Hand, es ist Pilgram selbst, der aus der kleinen Figur uns anblickt. Besonders das spätere der beiden Selbstbildnisse, das an der Kanzel, ist hierfür Zeuge. Die Freude am eigenen Abbilde quoll diesem Meister aus dem Selbstgefühle seiner Künstlerpersönlichkeit, wie er denn auch darauf bedacht gewesen ist, durch Künstlerinschriften, Initialen, Meisterzeichen und Jahreszahl seine Werke zu sichern. Zwar der Falkner dürfte kein Selbstporträt in dem engeren Sinne jener Werkmeisterbildnisse in St. Stefan sein[5]); vielmehr hat der Künstler für die profane Statuette, die es ihn trieb, zu machen, der eigenen Züge sich bedient, sich selbst Modell gestanden, der Genrefigur die „sichere Gegenwart" zu geben. Mit der Benutzung eines solchen Spiegelbildes mag es zusammenhängen, wenn der Falkner den Jagdfalken auf der Rechten statt auf der Linken trägt, und wenn die Hauptansicht der Figur die von der Seite ist[6]).

einer Reiherbeize früher bei Lanna, deutsch, Ende d. 16. Jh's, Die Smlg. Lanna Prag, Berlin, Lepke, 1911, II, Nr. 64.

[1]) Vielleicht ist dies nur zufällig so.

[2]) Wie ich dies oftmals früher, und auch für die erste gotische Blüte darzutun suchte.

[3]) Ignaz Schlosser, Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stefan in Wien, Wien 1925, mit ausgezeichneten Aufnahmen auch der Bildwerke (Österreichs Kunstdenkmäler, her. v. H. Glück und Fr. Wimmer II).

[4]) v. J. Schlosser trefflich analysiert; die bauchig ausladenden Kielbögen des Kelchs mit ihrem Fischblasenmaßwerke denen an der Brüstung des Orgelfußes ganz ähnlich.

[5]) Man vgl. jedoch hierzu unten.

[6]) Daß der Jagdfalke in der Regel auf der Linken (sic!) getragen wurde, sagen die, hier zunächst zu befragenden Bildnisse von Falknern aus dem 16. Jahrh. von H. Holbein d. J., Tizian (der sog. Giorgio Cornaro),



1. Anton Pilgram, Selbstbildnis. Wien, St. Stefan, Kanzel



2. Anton Pilgram. Der Falkner, Teilansicht. Nach Jahrbuch der preuß. Kunstsammlung Berlin. Grote 1924



3. Anton Pilgram. Ausschnitt aus der Münchener Grablegung



4. Anton Pilgram. Der hl. Augustinus, Ausschnitt. Wien, St. Stefan, Kanzel

Aufnahme Br. Reiffenstein, Wien VIII/2



1.



2.



1 und 2. Anton Pilgram.
Der hl. Ambrosius, Ausschnitt (1) und der hl. Augustinus.
1513—1515. Wien, St. Stefan, Kanzel

3. Anton Pilgram.
Ausschnitt a. d. Münchener Grablegung
von 1496

1 und 2. Aufn. Br. Reiffenstein, Wien VIII, 2

Der „Pilgram-Falkner" ist ein Mann in mittleren Jahren, doch zwischen ihm und dem Pilgram der Kanzel liegen sicherlich zwei bis drei Lustren. Dieser zeitliche Abstand erschwert uns die Überprüfung und — macht sie anziehend. Zwar das Alter des Falkners genau zu schätzen, wäre nicht leicht. Diese Züge mögen jung durchfaltet sein. Ihr Träger war leidenschaftlicher Art, streitbar, ein Kämpfer. Stolz aus dem Gefühle geistiger Überlegenheit heraus, liegt auf der vollen, energisch vorgeschobenen Unterlippe, die, etwas überhängend, den schmalen aber dunklen Schattenstreifen wirft. Es ist ein Mund, der die Antwort nicht schuldig bleibt („zur Antwort fertig", sagt noch von dem Spätbilde unter der Kanzel der alte Beschreiber der Stefanskirche von 1722). Das Rücksichtslos-Willensmäßige im Kopfe des Falkners erfrischt, indem es abstößt. Denn es ist im Grunde nichts Unedles in diesem eigentümlich flächenhaftigen — widerstehenden — Angesicht[1]), dessen Augen zu drohen scheinen.

Auf dem Altersbilde (Taf. II) sind sie in ihre Höhlen zurückgesunken, die Lider haben sich gesenkt. Die große Enttäuschung liegt auf dem Gesichte des Alten. Alle Linien, gleich dem Gesichte selbst, haben sich gelängt, Skepsis die Winkel des Mundes auseinandergezogen, ihn unelastisch und säuerlich gemacht Statt des Sprudels der Locken ein matteres Wellen. In langer müder Kurve, die in den seitlichen Lappungen sich nach unten biegt, legt sich die Kappe wie eine Last über das Gesicht (Abb. 2 gibt von der Stimmung eher Rechenschaft als Abb. 1), indes die geschwellte Mütze des Jüngeren — gleich seinen Lippen muß sie geschwellt sein! — durch das muntere Aufwärts der seitlichen Krempenränder das kecke Gepräge erhält. Die große kahle Fläche des breiten Aufschlags des Mantels aber ist bei dem Bildnis unter der Kanzel als Stimmungsmoment so wichtig, wie bei dem anderen das schäumige Gefält.

Der spätgotische Steinmitzel hatte ja, die Stimmung festzuhalten, nicht das gewaltige Mittel der Farbe zur Hand, nicht die Landschaftsferne des Grundes[2]). Wie köstlich wissen Maler wie Dürer[3]) in die Hintergrundslandschaft ihrer Porträte das Charakterbild des Darzustellenden hineinzumalen, man denke an die kleinen Tucherbildnisse in Weimar[4]).

Doch indem wir das Gegensätzliche, das zwischen dem „Pilgram-Falkner" und Pilgrams Altersbilde ist, herausschöpfen, es als notwendig begreifen und damit ausschalten, überbrückt sich die Kluft. Und wirklich, wie sehr die Züge sich verändert haben, ihre Ähnlichkeit ist unverkennbar: im Zuschnitt des Mundes, in der Zeichnung, Bettung, dem weiten Auseinander auch der Augen. Man sieht es deutlicher, wenn man, was nahe liegt, Meitische Köpfe hinzunimmt. Meit liebte z. B. die wagerechte, dem Blick etwas Süßes, Französisches gebende Führung des Unterlids. Auf Pilgrams Porträten aber, auch dem am Fuße der Orgel, und so bei dem Falkner ist dieses nach unten gerissen (wie man ein Auge wohl mit dem Finger herunterzieht, um hineinzusehen). Überzeugend aber spricht vor allem, was, einmal entwickelt, am wenigstens sich zu verändern pflegt: das Gerüst des Kopfes. Bei dem Alten erschreckend hervorgetrieben, ist es auch bei dem Jüngeren unter der Fleischlage tastbar, unschön ausladend in Höhe der Backenknochen, die wie ein derber beinerner Rahmen die Augen umfassen, von herber Kantigkeit in der Kinnlade. Dachartig steigt der Saum der Stirn, kühn überflammt von den Brauen, zu dem auffallend schmalen oberen Ansatz des langen, leicht gebogenen Nasenrückens hinauf usf.[5]).

Das Selbstbildnis an der Kanzel, von Restauratorenhänden des öfteren übergangen, hat zwar an Schärfe manches eingebüßt. Das andere Werkmeisterbildnis Pilgrams, das unter dem Orgelfuße ist besser erhalten. Die Formengebung ist härter hier; die Buchtungen auf den Wangen setzen sich ab gleich Gruben, die lederne Haut liegt striemig, so daß man meinen konnte, der Meister sähe auf diesem, doch um 2—3 Jahre früheren Bildnisse älter aus. Doch mögen die Züge herber und ausgemergelter

Fr. Floris u. a. aus, auch die zitierte, offenbar sachkundige Darstellung einer Reiherbeize, früher bei Lanna und eine ganz ähnliche im Stuttgarter Kunst- und Altertümer Kabinet (um 1600). Unzuverlässiger erscheinen die vielen Darstellungen von Falkenträgern im ma. „Hausbuch", auf den gotischen Elfenbeinen des Mittelalters usw., wo der Falke bald rechts, bald links sitzt.

[1]) Es sei denn, daß man das Herausdrängen der Backenknochen als unedel nähme.

[2]) Geschnitzte Landschaften auf den kleinen Buchsporträten usw. bleiben, ohne die Farbe, zumeist tot.

[3]) oder, in Italien, Solario.

[4]) Schelmisch hat Dürer dem gestrengen, abweisenden Gesichte der Tucherin die kleine Wetterwolke gesellt und steil sich türmende Berge, während Hans T.s eindeutig gutartiges Gesicht in einem klaren Himmel, im blanken Spiegel eines Sees und den geruhigen Horizontalen des Geländes sich bespiegelt.

[5]) Die Stirn ist in der Mitte eingesattelt (bei K. Meit ist die Mitte der Stirn nicht selten dreieckig vorgebuckelt).

erscheinen, der Ausdruck ist unternehmender, frischer; das Willensmäßige des Wesens bricht deutlicher durch, obwohl sich der Blick, dem höheren Architekturorte entsprechend, nach unten richtet, die Augen somit von den Deckeln mehr bedeckt sind (weshalb dieser Kopf unter der Orgelbrüstung sich zum Vergleiche mit dem des Falkners weniger eignet)[1].

Die Augen sehen mißtrauisch, ein Mensch ist hier geschildert, der, was er brauchte, in sich selber barg, gegen die anderen sich abschließend, der argwöhnisch, innerlich einsam war. Doch die Mütze ist schräg, verwogener aufs Ohr gedrückt, ein dichter Kranz der schönsten Stirnlocken, deren Einrollungen widerspenstig zur Seite ausschwingen[2], fällt bis auf die Brauen. Die vor den Schultern niederfallenden langen Korkzieherlocken, an Dürers Locken gemahnend, haben einen ganz anders munteren Drall als auf dem spätesten Bildnisse. D a s G e w a n d h a t d a s K a h l e, E r n ü c h t e r t e n o c h n i c h t ; volles, wie saftgeschwelltes Faltenwerk blustert sich vor auf den Achseln usf.

Und diese Nebendinge gerade sagen es uns, daß das Kahle, Müde, Enttäuschte des späteren Bildnisses nicht erst durch Restauratorenhände hineingekommen sein kann.

Daß aber das Bildnis unter dem Orgelfuße mehr den Eindruck des Widerstandsfähigen, das andere unter der Kanzel mehr den des Ermattens gibt, ist nach den Quellennachrichten, die wir über die Wiener Tätigkeit Meister Pilgrams haben, auch nicht zu verwundern. Denn das Bildnis der Kanzel, ein Zusatz gleichsam und halb ein Außenwerk, dem Pfeiler abgewonnen unter der Kanzeltreppe, ist gewiß nicht das erste, ist eher das letzte Stück Bildnerei, das Pilgram für die Kanzel gemeißelt hat (deren Schalldeckel gar nicht mehr von ihm und deren Statuetten schon von anderen Händen sind). Wahrscheinlich ist dieses Bildnis also 1515/16 geschaffen worden. Um diese Zeit ist Pilgram aus seinem Amte als Wiener Dombaumeister wieder ausgeschieden. Denn 1516 wird schon ein anderer, ein Stettiner Meister an seiner Stelle genannt; Pilgram aber „bleibt seitdem verschollen". Sei es nun, daß er körperlicher Gebrechen wegen, sei es, daß er aus anderen Gründen ausschied, es scheint, er hat das Wissen um diese Gründe, das Gefühl von der Mißlichkeit oder Unhaltbarkeit seiner Lage in das Eigenbildnis an der Kanzel mit hinein gemeißelt. Das andere aber, das von 1513, ist recht eigentlich des Streitbaren Trutzbildnis. Des Orgelfußes wegen war er, ich sagte es schon, nach Wien gerufen worden, und um diesen war sogleich auch ein Streit mit der Wiener Steinmetzenbruderschaft ausgebrochen. Mit dem Bildnis unter dem Orgelfuße nahm Pilgram, vor Um- und Nachwelt gleichsam, Besitz von diesem Werke, das er den Wiener Zunftgenossen entwunden hatte.

Dies wenigstens warf man ihm vor. In der Beschwerdeschrift, welche die Wiener Steinmetzen 1512 an Kaiser Max gerichtet haben, heißt es: „Es soll kain mayster oder Gesell der [den ?] andern von seinem paw verdringen, dawider mayster Anthonj groblich gehandelt, dann wo er nach Vermuden der Ordnung hiet[3]) wellen handeln, were er nit hergezogen, hiet auch kain Arbayt von den Herrenn von Wienn angenommen, und were mayster Georg auf heutigen tag pawmeister . . ."[4].

Meister Georg, Georg Öxl, Pilgrams Vorgänger im Amte des Wiener Dombaumeisters, wollte es sich nicht bieten lassen, daß die von ihm schon begonnene Arbeit am Orgelfuße von den Herren von Wien (dem Wiener Magistrate) ohne seine „Bewilligung" einem von außen Hereingerufenen zugeschanzt wurde[5]. Darüber kam Öxl zu Fall. Pilgram behielt nicht nur den Auftrag, er wurde, wie gesagt, in Öxls Amt eingesetzt. Pilgram hatte allem Anscheine nach das Talent auf s e i n e r Seite, weshalb die Antwort auf jene Beschwerdeschrift auch über die Streitsache so lakonisch hingeht. Er hatte im gesunden Gefühle seines Wertes den sich ihm bietenden Wiener Auftrag angenommen. Doch er ließ es an Rücksicht fehlen, an Billigkeit; mit dem leitenden Meister der Hütte erst Fühlung zu nehmen, fiel ihm nicht ein. Er trat als ein ungebetener Gast in den neuen Kreis. Und als er das Heft in der Hand hielt, verfuhr er als Autokrat, „sperrte Gesellen ein, ohne erst Richttag zu halten und den Spruch der

---

[1]) Vgl. die schöne Aufnahme Ferd. Eckhardts bei Ignaz Schlosser a. a. O., Abb. 62.

[2]) Sie erinnern sehr an den Lockenschopf des Joseph von Arimathia wie an die Stirnlocken des Johannes in der Münchener Grablegung, die vom Meister des Falkners ist. (vgl. Taf. IV).

[3]) hätte.

[4]) J. Schlosser a. a. O., S. 22f.

[5]) Öxl hatte „vast halben tayl" des Orgelfußes schon ausgeführt, d. h. die gute Hälfte, ü b e r die Hälfte, nicht „ungefähr bis zur Hälfte".

Genossen abzuwarten, verfügte auch . . . eigenmächtig über das Büchsengeld"[1]). Daß das Wiener Amt ein dornenvolles für ihn gewesen ist, steht zu mutmaßen.

Pilgram berührt sich in seiner unwirschen Art gegen seinesgleichen, in seiner inneren Einsamkeit mit einem anderen, Größeren, mit Buonarroti. —

Die Beschwerdeschrift der Wiener Steinmetzen gibt so die beste Erläuterung zu jenen Wiener Werkmeisterbildnissen, zu ihnen beiden; sie ist zugleich die Glosse zum Pilgram-Falkner und eine neue Beglaubigung desselben — aus den Akten, der Pilgram-Falkner die Illustrierung jenes Aktenstückes; denn Rücksichtslosigkeit steht ihm auf dem Gesichte geschrieben. Anders ausgedrückt, der Falkner ähnelt verblüffend auch dem dritten authentischen Bildnisse, das wir von Meister Pilgram haben, dem literarischen, wenn ich so sagen soll, das aus — und zwischen — den Wiener Bauakten hervorlugt, „fertig zur Antwort". Was ungewöhnlich „einzig" an der Wiener Statuette ist, es findet so aus Pilgrams Wesen seine Aufhellung[2]).

Wenn aber der Falkner aus dem Charakter Pilgrams heraus begriffen werden muß, wie sollte er — ein Meit sein? Meit war, menschlich gesehen, soweit wir darüber etwas sagen können, Meister Pilgrams Antipode, eine umgängliche, beglückende Natur. In sein Künstlerwerk ist die Wiener Statuette, schon ihrer Psyche nach, nicht einzuordnen. Und wo wären sie sonst, die Beweise für Meits Anrechte an diese Figur? Sie sind nicht vorhanden.

Doch für Pilgrams Autorschaft sprechen auch stilistische Momente. Denn obwohl durch den Abstand der Zeit, der Stimmung von dessen Spätsachen abgetrennt und auf einen anderen Ton gestimmt, hängt die Wiener Figur dem Stile nach, durch die Eigenheiten ihrer Gewandung besonders, mit jenen zusammen, in Lieblingsmotiven, an denen Pilgram zeit seines Lebens festgehalten haben mag. Es sind jene Aufstauungen der Falten an den Armen — auch an den weichen Schäften der hohen Stiefel kommen solche vor —, an denen schon Winkler die nahe Verwandtschaft des Falkners andererseits mit der Münchener Grablegung sich klar gemacht hat. Der weite Ärmel, viel zu lang für den Arm und über die Hand zurückgeschoben, bildet ein dichtes Faltengeschiebe, -gehänge. Dergleichen ist nun zwar in der Spätgotik nicht gerade selten; doch bei Pilgram drängen sich diese Motive vor, sind auch in zwei verschiedenen Fassungen bei ihm nachweisbar, in einer mehr tektonisierten, und in einer freieren.

Bei jener wird, urgotisch, das Blockstück, aus dem der Arm samt dem Ärmel zu nehmen war, in der Rohform gleichsam stehen gelassen, während die Faltentäler als tiefe Rinnen hineingegraben werden. Beispiele dieses Typs: Der Johannes der Grablegung in München (die wir als ein Werk vom Meister des Falkners hier gleich mithineinnehmen), der Falkner, Pilgrams Bildnis an der Kanzel. Die Faltenkanäle kommen von oben und unten, zwischen ihnen, in der Mitte, bleibt wohl ein Steg (Taf. II), die Ähnlichkeit mit dem Ärmel des fast zwei Jahrzehnte späteren Selbstporträts ist auffallend genug; und man mag auch die Art verwandt finden, wie die Hand umrissen ist, wie die Finger fassen.

Für die andere freiere Form aber, wo die Falten wie untereinandergesetzte Volants oder Rüschen sich übereinander schieben, auseinander vorfallen, wo einzelne Faltenringe, gleich Blättchen aus einer Blüte, den anderen entsprießen, weisen Grablegung und Kanzel die Beispiele auf (Taf. III); auch hier sind, über die Flucht der Jahre hin, merkwürdige Entsprechungen).

Wie dies, so ist nun alles andere, was über die Beziehungen jener Münchener Grablegung zu den beglaubigten Spätwerken Pilgrams hier noch zu sagen ist, zugunsten unserer These von Pilgram dem Falkner mit zu buchen. Denn die Grablegung und die Wiener Statuette sind eines Meisters Werk.

Schließlich sind der Falkner und das Bildnis Pilgrams an der Kanzel, obschon ihrer Gattung wie den Maßen nach verschieden, selbst in der Erfindung insofern einander verwandt, als der Blick über die Schulter ins Publikum und das starke Hervorkehren des in die Falten gewickelten Armes noch Motive des Spätwerkes sind, sie, die schon in dem frühesten, in der Grablegung von 1496 vortauchen (wovon unten).

---

[1]) A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, Bd. II, Wien 1904, S. 610.

[2]) Schon dies, daß in der Figur ein Schöpferischer sich selbst bespiegelt, macht den Falkner zum Überfalkner.

3. VON PILGRAMS KIRCHENVÄTERN.

Altersmüdigkeit, weltschmerzliche Abendstimmung umkreist nun, wie von des Meisters Bildnis unten am Pfeiler heraufgestiegen, die Kanzelbrüstung und breitet sich über die Reliefs der vier Väter. Sie scheinen in den Schmerz um Christi Sterben verstrickt. Sie paarweis zu ordnen, im Gespräche, wäre kaum nach des Einsamen Sinne gewesen; auch der aus dem Polygon entwickelte Aufbau der Kanzel, deren Brüstungsflächen sich voneinander kehren, war dem entgegen. Wenn aber andere Meister die Väter beim Schreiben oder Forschen zeigen[1]), dem Beispiele der Evangelisten nacheifernd, die — in den Handschriften des schreibseligen Mittelalters — die Feder spitzen, sie eintauchen, mitten im Schreiben, im Ringen mit dem Gedanken und seiner Fassung innehalten usf., so gibt sie Pilgram alle vier im Momente der Muße, verstimmt-untätig. Nur vor Gregor liegt aufgeschlagen das Bibelbuch; doch er blickt nicht hinein, sinnt, das Augenglas in der Rechten, über das Buch hinweg. Bei den drei anderen liegt es, mit beiden Schließen verschlossen, inmitten der Brüstung, den Schnitt nach vorn, dem Kirchenvater den Rücken kehrend, ein Auflager nur für untätige Hände, für melancholisch aufgestützte Arme. Alles das ist doppelt auffällig an einem Predigtstuhl, von dem herab die Schrift doch ausgelegt wird.

Pilgram ist wohl kein Freund von Büchern gewesen, er, der Falkenjäger.

Selbst Veit Stoß, der am Marienaltare zu Krakau für die Kirchenväter nur ein paar Zwickelflächen, ein wenig gastliches Gehäuse zur Verfügung hatte, bringt doch das sinnige Motiv, daß Hieronymus und Gregor gemeinsam im Buche lesen. Die reinste Folie aber des von Pilgram Gegebenen möchte im Umkreise der deutschen Plastik Hans Seyfers Darstellung der Kirchenväter in Heilbronn sein. Das alte Bamberger Thema der paarweise Disputierenden ist — doch anheimelnder — hier aufgenommen; Seyfer zeigt die Väter versenkt in tiefgründige Gespräche über den Sinn der Schrift. Der Ernst und die Andacht, mit der sie, was sie als richtig heraus gelesen haben, mit Zitaten sich gegenseitig belegen — Ambrosius faßt mit Daumen und Zeigefinger zugleich ins Buch, um Parallelstellen bei der Hand zu haben—, die an Scheu grenzende Achtung vor dem Gegner, die Ehrfurcht vor dem Buche, die hier ist, und eine bei tiefem Ernste fast behagliche Stimmung, das alles rückt uns in eine andere, eine ganz deutsche Welt. Diese kleinen dunklen Predellenkästen des geborenen Heidelbergers (?) werfen, obschon sie ans Geniale nirgends reichen, den Lichtschein einer bibelgewaltigen Zeit zurück.

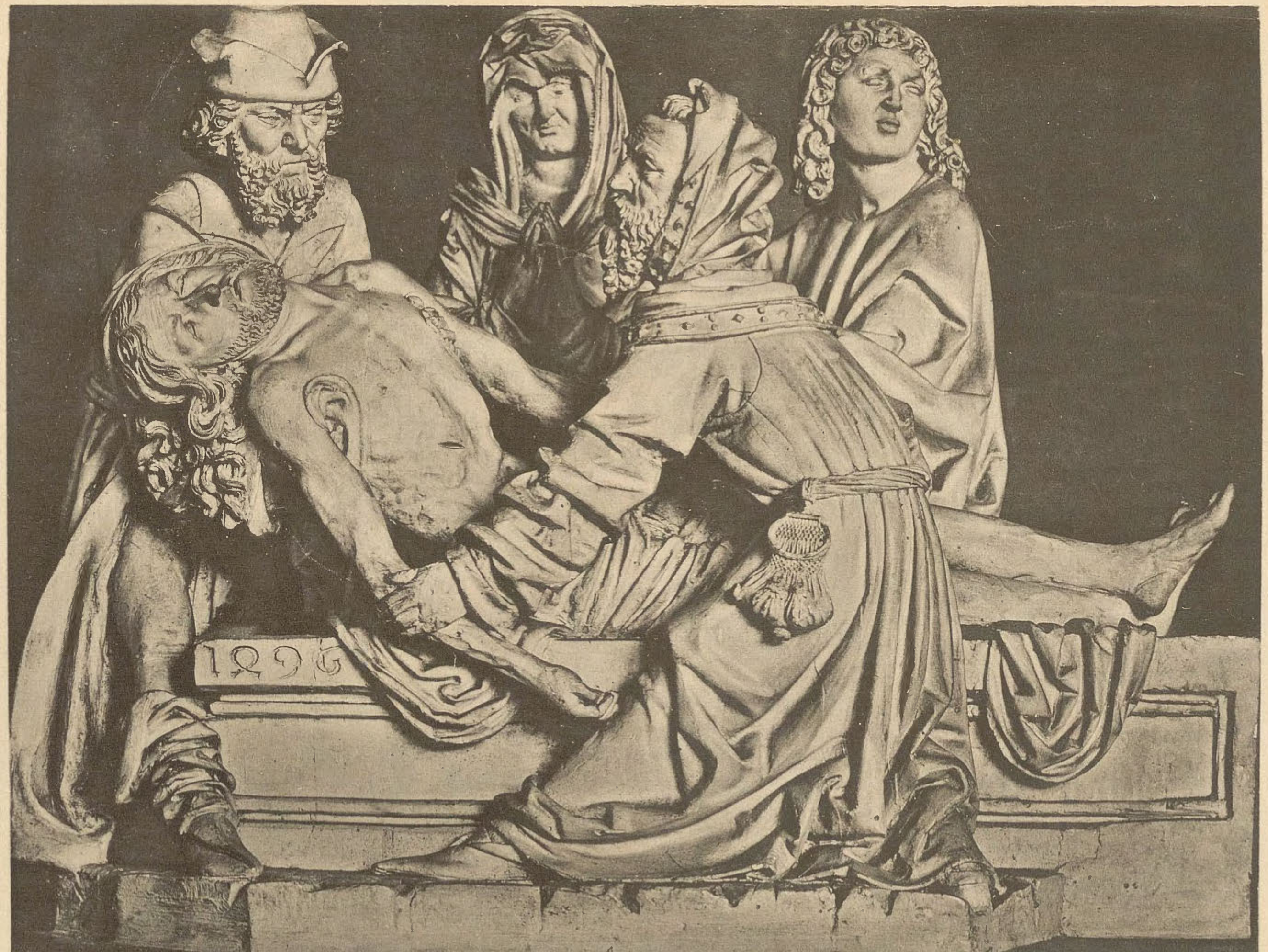
Wir haben also bei Pilgram ein Stilleben der Hände. Er weiß ihnen Stimmung zu geben; legt sie über-, auch ineinander, läßt in halbbewußtem Bewegen die Finger sich gabeln. Das Motiv der zwischen Mittel- und Ringfinger gelegten Caesur, das die großen Italiener liebten[2]), taucht herauf, schüchtern bei Ambrosius, überraschend wirksam in seiner Kontrapostik bei Augustin, hier in Verbindung mit der uralten Begleitgebärde melancholischer Stimmungen, mit dem Motive des in die Hand gestützten Haupts. Diese feinere Gegensätzlichkeit — in den Charakteren — macht Pilgrams Zyklus erst innerlich reich, die Abschattung in der Schwermut, denn das Ganze ist dunkel auf dunkel gehalten[3]).

Insbesondere sind Ambrosius und Augustinus, welche die Eckplätze innehaben, sich einander zuwenden, ohne sich zu sehen, als Stufungen der Grundstimmung merkwürdig (Taf. IV u. VI). Ambrosius, der sanftere, in dessen Zügen noch die Spuren früherer Schönheit haften, ist hold ergeben in Traurigkeit. Etwas Schwärmerisches, Sehnsüchtig-Verträumtes ist in seinem Blick, im scheu bewegten Umriß seiner schmalen Lippen. Was Pilgram an zarteren Regungen in sich trug, es wie ein Nibelunge im Innersten verstauend, ist an Ambrosius ausgespendet. Das Gewand geht mehr als sonst auf Zusammenklang, auf Wohllaut der Linien. Das Beiläufigste noch, der Schmuck der Mitra, er paßt sich an. Man halte neben diese zieren Rosetten von zartem Relief, von krauser Anmutigkeit des Konturs die verknorpelten, wie verkalkten Blätter und Blattstiele an der Tiara Gregors die aus der verschrumpften Haut des Alten selbst gebildet zu sein scheinen (Taf. IV u. Taf. VII). Augustinus aber muß

[1]) Von vielen Beispielen (an den Kanzeln zu Braunau a. Inn, zu Nördlingen u. s. f.) das anmutendste: Michael Pachers Neustifter Cyklus.

[2]) Schon Donatello hat es; daß es den Eindruck des Versonnenen gibt, mag mit daran hängen, daß es Finger in Tätigkeit setzt, die bei vielen alltäglichen Hantierungen zu feiern pflegen.

[3]) Jener biedere Steinmitzel, der nach dem Muster von Pilgrams Kanzel, deren Entwürfe er gekannt haben mag, schon 1515 die seinige in der Eggenburger Pfarrkirche (Österr. Kunsttopogr., Bd. V, Polit. Bez. Horn) errichtete, wußte mit Pilgrams monotoner Auffassung nichts anzufangen, sich aber auch nicht davon frei zu machen. Er fällt ins Platt-Gleichmäßige, gibt den vier Vätern große Schriftstreifen mit ihren Namen.



Anton Pilgram. Grablegung Christi von 1496. München, Nationalmuseum

Aufn. G. Schwarz, Berlin (nach d. Abguß)



1. Anton Pilgram. Der hlg. Ambrosius.
1513—1515. Wien, St. Stefan, Kanzel

Aufn. Br. Reiffenstein, Wien VIII, 2



2. Anton Pilgram. Münchener Grablegung. Teilansicht

Aufn. G. Schwarz, Berlin (nach d. Abguß)

am Spiegel der Mitra die kleinen, energisch strahlenden Sonnen mit Christi Namenszuge tragen. Als der Geistesgewaltige, als ein Charakter auch von großem Zuschnitt ist er Ambrosius und den anderen entgegengestellt. Erhabene Verstimmtheit, Melancholia prima [1]) ist hier durchaus überzeugend gegeben [2]). Daß der in der Spätgotik verwurzelte Meister sich zu dieser Höhe der Darstellung zu erheben vermocht hat, es überrascht zwar kaum. Wir wissen es ja, daß Pilgram, daß der Meister des Wiener Falkners, sich über den Dunstkreis seiner Standesgenossen emporgereckt hatte. Das Bürgerlich-Dürftige, Spätgotisch-Spießige, Nordisch-Gedrückte, das besonders den beiden zahnlosen Alten, Gregorius und Hieronymus, die wie gebrechliche Gefäße der Bitternis sind, noch anhaftet [3]), bei Augustin ist es verflogen, in einem alles Profane von sich weisenden Herrenmenschentume aufgegangen. Man hat sich an Dürers Apostel hier erinnert gefunden. Näher liegt es, an die Darstellungen des Edel-Schwermütigen zu denken, wie sie den Italienern seit Donatello gelungen waren, und an Dürers Stich Melencolia I, der mitten in Pilgrams Kanzelarbeit fällt.

Die Art, wie jenes Motiv des in die Hand gestützten Kinns bei Augustin bewältigt ist, läßt den Drang nach Klarheit sehen, der in Pilgram rege war. Indem die Finger sich so weit auseinanderspreizen, werden, darüber vortauchend, die Züge des groß geprägten Gesichtes freigelegt. Nicht Ambrosius' zierliche Locken rahmen es ein, das Haar verschwindet hier ganz unter dem schlichten Rande der Kopfhaube. Das Gewandzeug aber ist durch Straffungen, die quer überlaufen, zusammengefaßt [4]). Und trotz der ziselierenden Art der Durchführung, die selbst das Nackte, die Gegend um die Augen, die Sehnen des Halses mit den Parallelschraffuren feiner Fältchen überzieht, „ist Arbeit und Auffassung nirgends kleinlich".

Ich bediene mich mit Fleiß dieser Worte, die J. v. Schlosser vor der Statuette des Falkners niedergeschrieben hat. Was v. Schlosser nicht müde geworden ist, an dieser Figur zu loben, die bei einer Fülle von Einzelheiten großzügige, die Wirkung des Ganzen ins Auge nehmende Behandlung, ist auch Pilgrams Augustinusrelief wie seinen Selbstporträten eigen. v. Schlosser nahm diese Einstellung aufs Ganze als einen Beweis für die italienische Herkunft der Wiener Statuette. Doch der Eindruck des streng in sich Geschlossenen, den wir empfangen, ruht auf der erstaunlichen Sicherheit des nordischen Linienempfindens, auf der „Gewaltigkeit", der Systematik auch der nordischen Linienkunst, wie denn auch in der Gewandung des Augustinus mit ihrem doch reichen und dichten Faltengeschiebe kein Zug ist, der nicht im Zusammenhange des Ganzen bedingt, berechtigt erschiene.

Diese mit der Wirkung im großen rechnende Monumentalität der nordischen Linienkunst hatte sich in der ersten Blüte der Gotik im Norden ausgebildet, zunächst und am reinsten auf französischem Boden. Aus dieser Gesinnung der Blüte hat sich in die Plastik der Spätgotik manches hinübergerettet. Man wird keine edleren Zeugen dafür finden, als die Büsten Jörg Syrlins d. Ä. am Ulmer Chorgestühle [5]); in ihnen ist jenes auf den Einklang des Ganzen gerichtete Vermögen aufs schönste gegenwärtig. Man frage sich vor diesen Büsten der deutschen Spätgotik — statt der Syrlinschen könnte man auch die des „Isenheimers" wählen —, ob man es auf sich nehmen würde, auch nur einen Linienzug an ihnen abzuändern. Es gibt gewiß nicht wenige italienische und selbst toskanische Werke der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die an zwingender Geschlossenheit hinter diesen unverletzbaren Liniengebilden des deutschen Meisters zurückbleiben. Zwar in der Klarheit und Tiefe der Problemstellung war die Kunst Italiens der nordisch-gotischen weit überlegen.

4. VON PILGRAMS MÜNCHENER GRABLEGUNG.

Es liegt uns nun ob, die kleine Schöpfung zu betrachten, in der ich die älteste, uns erhaltene plastische Arbeit Meister Pilgrams sehe, die Grablegung von 1496 (Taf. V). Auf den Zusammenhang dieses Frühwerks mit der Wiener Statuette wie auch mit den Wiener Spätsachen ist im Vorbeigehen

[1]) Vgl. Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, I, Leipzig 1914.
[2]) Vgl. die Aufnahme Eckhardts a. a. O.
[3]) Hier lag's im Thema; selbst Goethe hatte im höchsten Alter dieses Dürftige.
[4]) Auf unserer Abbildung nicht deutlich genug.
[5]) Gescheite Leute wollen sie dem Meister absprechen.

hier schon hingewiesen. Es gilt, dasselbe noch fester mit jenen anderen zu verknüpfen und dadurch das ganze Gewebe haltbarer zu machen.

Fragt man, was außer den Stauungen der Falten auf Armen und Beinen noch auffallend ist an den Draperiemotiven dieses kleinen Werks, so wäre auf die Gepflogenheit hinzuzeigen, sei es durch eine tiefeinschneidende Querfalte (linker Arm des Johannes), sei es durch Tücher, die umgeschlungen werden, die Arme kurz unter der Schulter gleichsam abzuschnüren. So ist das Kopftuch Josephs von Arimathia eigentümlich scharf angezogen und bei der Madonna scheint das lange, über die Achsel geworfene Ende des Schleiers das andere, das darunter steckt, an der Schulter festpressen zu sollen. Von der Rückseite her gewahrt man dann, daß wirklich an dem Schleierende Mariens gezogen wird. Johannes hat es — wie in Gedanken in die Hand genommen!. Auch beim Falkner ist etwas Ähnliches[1]).

Der Sinn dieses Zusammenschnürens wird zwar an der Grablegung nicht klar; das Motiv ist hier noch unentwickelt. Doch Pilgram hat daran fortgearbeitet. Wir finden es, anders gefaßt, bei den Kirchenvätern, besonders den beiden jüngeren, am wirkungsvollsten bei Augustin. Ich sprach eben davon: Durch ein leicht sich spannendes, quer übergreifendes, breites Faltenband wird der Körper unterhalb der Achseln zusammengebunden. Durch dieses Faltengebinde kommt Rhythmik hier in die Faltenmasse. Doch ist das nicht sein einziger Daseinsgrund; es ist zugleich ein Behelf, etwas Inneres anzudeuten, ein inneres Frösteln sozusagen (man vgl. den Ambrosius, Taf. VI!). Offenbar ist es ein gotisches Motiv, doch zugleich ein persönliches, Pilgramsches. Das tiefe Einsinken von Kopf und Hals in das Faltenwerk des Chormantels, der wie ein Gehege um die Schultern sich schließt, bei Ambrosius, bei Augustin, wirkt im gleichen Sinne. Weltabkehr hat sich hier in einen Panzer gehüllt.

Eben weil Pilgrams Künstlerwerk, so wie es sich heute darstellt, in der Spärlichkeit des Bestandes, in dem weiten zeitlichen Auseinander der einzelnen Schöpfungen, ihrer Verschiedenheit nach Größe, Gattung und Vorwurf der stilkritischen Vergleichung nur dürftige äußere Handhaben bieten kann, ist es wichtig, den inneren Zusammenhang, die innere Einheit des Pilgram Gehörigen einzusehen, sich klar zu machen, das die Werke, die ihm zuzuweisen sind, gleichsam aus einerlei Tuch geschnitten, aus demselben Holze geschnitzt sind.

Bei der szenischen Erfindung seiner Grablegungsgruppe hat er mehr die gemalten Darstellungen der Zeit im Sinne gehabt[2]), vielleicht auch Schongauers Stich B. 18[3]). Doch die Bezeugungen rührender Anteilnahme, alles Weiblich-Hinschmelzende, das Schongauer und die anderen geben, schaltet Pilgram aus! Dergleichen zu zeigen, war ihm widerwärtig offenbar. An Stelle Magdalenens hält Johannes nun die Hand des Toten; doch er betrachtet sie nicht, liebkost sie nicht[4]), er wendet das Haupt zur Seite über die Schulter. Das Bewegungsmotiv des Falkners taucht hier vor, die Kontrapostik von Kopf- und Armbewegung ist hier latent schon vorhanden. (Der Blick über die Schulter war notgedrungen ein Lieblingsmotiv dieses Meisters; ist doch Abkehr und Angriff zugleich in diesem Motiv.)

Nun war unzählige Male von Malern und auch Bildhauern geschildert worden, wie Johannes, neben der Tumba stehend, fürsorglich um die Madonna den Arm legt. Auch Pilgram hat das gekannt, doch die zwei Gestalten voneinander losgemacht! Jede steht wie für sich allein da (innerlich einsam, wie der Meister auf seinen Bildnissen und der Falkner Einsame sind). Johannes

---

[1]) Hier wird der Saum des kurz unterhalb der Schulter abschneidenden gepufften Oberärmels von dem unter der Achsel durchgezogenen Mantel überschnitten und herangedrückt, so daß der Oberarm von straffen Zügen schräg überquert ist, vgl. die bei v. Schlosser, Wiener JB. a. a. O. gegebene Abb. Auf den Werkmeisterbildnissen ferner sind die Ärmel unterhalb der Schulter tiefeingelappt.

[2]) vgl. Winkler a. a. O. Die Maler haben wohl zuerst den einen der Träger vor den Sarkophag gerückt.

[3]) An diesen erinnert das schwere Profil des oberen Sarkophagrandes wie auch Nicodemus' Hut in Form eines abgestumpften Kegels, der zwar ähnlich auch bei ndl. Schnitzern begegnet. Josephs von Arimathia Kostüm (der lange, gegürtete Rock, am Gurte die große Tasche und das die Schultern mitumhüllende Kopftuch) kommt schon auf der Grablegung der Schrotblattfolge aus der Werkstatt des Meisters der Spielkarten so vor (Nonnberger Exemplar, Österr. Kunsttop. Denkm. des Stiftes Nonnberg, Wien 1911, S. 196)., ja — was im Hinblick auf Pilgrams Herkunft merkwürdig ist, schon auf der vermutlich dem „Meister v. Wittingau" gehörigen Grablegung i. d. Kapelle zu Domanin, wo auch der seitlich blickende Johannes.

[4]) Wie das so rührend z. B. in der großen Grablegung der Nürnberger Egidienkirche von 1446 gegeben war. Übrigens ist auch die große Grablegung des Wormser Doms (Querschiff) in ihrem wehleidigen Sentiment der Gegenpol der kleinen Münchener Gruppe; desgleichen die eben genannte in Domanin u. s. f.

schmiegt nicht beschirmend die Hand an den Rücken der Frau, er hat, ich sagte es, Mariens Schal gegriffen, zieht an ihm, wieabwesend (Taf. VI). Maria ferner ist viel gefaßter, als bei Schongauer; sie steht, nach vorn gedreht, scheint betend über den Leichnam hin ins Leere zu sehen[1]). Keiner der Leidtragenden gönnt, was ganz ungewöhnlich ist, dem Toten einen Blick, obwohl die Lider ihnen brennen; denn Pilgrams Menschen sind alles andere als empfindungslos. Am ehesten ist in die Gestalt des Joseph von Arimathia etwas wie Hingebung gelegt (denn geflissentlich sind die Rollen hier ausgetauscht, ist der bejahrte Mann zum Dolmetsch der Teilnahme gemacht). Doch seine Augen senken sich nicht in die des Toten, er scheint dem Träger am Kopfende (Nikodemus)[2]) etwas zuzurufen.

Dieses Zurückdämmen des Wehleidigen, Empfindungsseligen, das Ausschalten auch alles Andachtmäßig-Unterwürfigen — entsprechend der, im Falkner dann leidenschaftlich vorbrechenden, stolzen Grundgesinnung des Meisters — wirkt hier zusammen mit der kräftigen Bildung der Köpfe und Hälse, mit der Stämmigkeit gerade der Hauptfiguren, Mariens, des Johannes, die sonst als die zarten gezeichnet zu werden pflegen. An den Köpfen bemerkt man ins Breite gehende Backenknochen[3]), ein mürrisches oder auch widerstehendes Hervorkehren der Unterlippe — selbst am Kopf des toten Heilands —, eine wagerechte, herbe Linie der Kinnlade, die besonders neben Schongauers zierlichem Betonen und Runden des Kinnes auffallend ist, kurz jene Züge, die auf des Meisters Selbstbildnissen und auch bei den Kirchenvätern, besonders bei Gregor sich finden.

Die Gesichter der Grablegung sind jedoch fleischiger. Doch ist bei beiden Trägern[4]) schon jene Lust am Durchfurchen, Durchpflügen der Züge, die an den Köpfen aus Pilgrams Spätzeit die Flächen in Gruben und Buckel, in Rinnen und Striemen umsetzt. Des Joseph von Arimathia Gesicht (Taf. VII, Abb. 2) gleicht in der Bewegtheit der Oberfläche einer in Relief gegebenen Gebirgskarte. In der tief hineingegrabenen Buchtung, in welcher das Auge liegt, in den wie mit dem Daumen hineingedrückten Löchern unten auf den Wangen[5]), in der vom Unterlide ausgehenden Faltenrinne, die in schrägem Laufe über die Wange fließt, ist es den Greisengesichtern der Kanzel überraschend verwandt. Auch auf Nikodemus' feisten Zügen ist jene diagonale Wangenfurche als eingeritzte Linie deutlich, diese Furche, die bei den Kirchenvätern dann jenen diagonalen Wulst erzeugt, der die Wange striemig macht.

Zwar in diesen späten Köpfen ist in das Linienwerk der Furchen und Fältchen mehr Fluß gekommen, und mehr System, wie auch in die Falten des Gewands. Daß in die Linie Strömung kommt, ist ja für zahlreiche Schöpfungen unserer deutschen „Frührenaissance" bezeichnend. Das neue Selbstgefühl der Epoche kam eben im Norden nicht zuletzt dem Altangestammten, dem gotischen Erbe, der Linie zugute und — verschäumte vielfach in ihr.

In Pilgrams Kirchenvätern sieht man so den großzügig-geschwungenen Faltenstil sich vorbereiten, der nun weite Gebiete der Plastik überschwemmen sollte; „mit der Domkanzel in St. Stephan beginnt Niederösterreich sein 16. Jahrhundert" sagt uns Kieslinger[6]). Den Stil ihrer Reliefs auf seine Vorstadien zurückzuverfolgen, ist daher besonders fesselnd.

Jene reichlichen, parallelen, aus drei bis vier Strähnen bestehenden Faltenlagen, die bei leichter Wendung des Kopfes am Halse sich bilden (bei Gregor, Ambrosius), sind in dem Frühwerke Taf. VIII) und beim Falkner schon da. Der Zusammenhang der späteren Manier mit der frühen ist hier durchsichtig.

---

[1]) Falls Maria den Blick auf Christus richtete, wären die Augen mehr von den Lidern bedeckt.

[2]) Die Bezeichnung der Träger ist nicht ganz sicher; ursprünglich hatte Joseph v. A. den Platz am Kopfende inne (Codex Egberti).

[3]) Daß in der Breitgesichtigkeit, dem seitlichen Herausdrängen der Wangenhöcker, durchaus etwas Slavisches gesehen werden müßte, will ich nicht sagen; wenigstens findet man breite Backenknochen auch in verschiedenen deutschen Schulen, am Oberrhein, in Schwaben und bis in die Niederlande. Doch in den Köpfen der Münchener Grablegung, besonders in dem des Nicodemus ist, scheint mir, ein ostischer Einschlag spürbar; vor den Wiener Kirchenvätern hat man diesen Eindruck dann weniger.

[4]) Daß in dem Frühwerke diese zwei älteren männlichen Köpfe sich zum Vergleiche bieten, ist noch ein Glücksfall zu heißen; wäre das Frühwerk zufällig eine Madonna, so wäre die Lage verzweifelt.

[5]) Die auch das Meisterbildnis am Orgelfuße hat! Dagegen gibt V. Stoß in seinen Krakauer Frühsachen bei ähnlich starker Betonung der Jochbeine, die Haut wie an die Knochen festgeplättet wie um das Knochengerüst zusammengeronnen.

[6]) Franz Kieslinger, Die ma. Plastik in Österreich, Wien und Leipzig 1926, S. 101.

Wo aber Konrad Meit dergleichen gibt, wie z. B. in seinem Wiener Adam, geschiehts mit leichterer Hand. Dieser Kopf des Adam, der wie der Kopf eines jungen Hirten ist[1]), arglos zugleich und schelmisch, mit köstlich eigenwilligem Schopf „hinter den Ohren", sinnlich und doch mit fast scheu zurückgenommener Unterlippe, dieser Kopf von der Hand des anderen, mitten hineingerückt in das „Werk" Pilgrams, wirkt wie ein Lockruf. Meit war die sinnlichere, war eine in ihrer Erdverbundenheit beglückte, beruhigte Natur. Meit wäre es auch, eben deshalb, nicht in den Sinn gekommen, dem Körper mit der abstrakten Linie so zuzusetzen, wie Pilgram es an der Kanzel tut). Meit, der die Nacktfigur zu seinem Sondergebiete erkieste, verschmähte es gar, die nackte Haut mit dem Linienspiele der Venen zu „beleben"[2]), während doch der nordischen Spätgotik — Meits Wormser Lehrmeistern — die Wiedergabe solchen Geäders so wesentlich gewesen war[3]). — Pilgram gibt dieses Adernwerk eigentümlich energisch verästelt (an der Schläfe Josephs von Arimathia (Taf. IX) schon ganz ähnlich wie später bei Hieronymus).

Man betrachte aber auch das Profil dieses Kopfes, die eigen scharfrandigen, wie leicht geblähten Nasenflügel und dann das des Meisters unter der Kanzel.

Doch überzeugender als die Form spricht bei schwierigen Fragen der Stilkritik bisweilen der Ausdruck, als unmittelbare Ausstrahlung der dahinter stehenden Künstlerpsyche. So ist in der Bitterkeit, der Nervosität der Stimmung Nikodemus' feistes Gesicht dem ausgemergelten des Hieronymus (oder auch dem Gregors) doch innigst verwandt[4]). Die Lider sind wie gerötet, entzündet, das Gesicht scheint wie in körperhaftigem Schmerze verzogen. Zwar ist dieser Eindruck ja durch bestimmte Formung gewirkt, durch die Faltung des Oberlids, die Zeichnung der Brauen, die, im ganzen wagerecht laufend, über das sich etwas senkende Stirnbein hinüberschwingen.

Fr. Winkler hat nun mit den verzerrten Gesichtern der Grablegung das von Meits Holofernes von dessen Münchener Judith zusammengestellt. Doch der Ausdruck des Meitischen Kopfes ist viel geruhiger, das eigentümlich Verdickte des Oberlids hier nicht gegeben[5]). Die Holdigkeit des Todesschlummers aber hat Meit den Zügen der beiden „Morts" an seinen Doppelgräbern in Brou aufgeprägt. Noch der Kopf des Christus in seiner späten Pietà von Besançon strömt, obwohl die Schwere des Todeskampfes hier sichtlich ist, von einer vollkommen glatten Stirn diesen Frieden des Todes aus.

Pilgram dagegen gibt die brennenden Lider auch dem toten Heilande. Die nervöse Unruhe, schmerzhafte Erregung in dem Antlitze dieses Entschlafenen, dessen Stirn von Falten durchzogen ist, muß in einem fast wirren Gelock der weit sich ausbreitenden Haare fortschwingen, die wie ein Geschlinge aus ringelnden Schlangen sind. Meit hat nirgends in das Haupthaar solche Wirrnis gebracht. Mariens Klage läßt er in lang niedersickernden Strähnen verrinnen, deren gleichmäßiger Wellenschlag an das monotone Gekräusel des Haars der Wormser Annunziata von 1487 gemahnt[6]).

Von der Haarbehandlung aber des weiteren hier zu handeln, erübrigt sich; an den Haaren läßt sich, besonders wenn man nicht haarscharf vergleicht, vieles herbeiziehen.

Doch man hänge nun, was nicht mehr als billig ist, die Lücken, die weiten Abstände, die zwischen den Pilgramschen Werken liegen, mit an die Wage und nehme etwa Arbeiten Dürers vergleichend hinzu, die zwei bis drei Lustren auseinanderliegen, man wird dann eher erstaunt sein über die Zahl der Ent-

---

[1]) vgl. die Aufnahmen im JB. d. Kunsthist. SS. des Kaiserhauses, Bd. XXXI, Wien 1913, S. 67.

[2]) wenn ich nicht irre.

[3]) Ganz mit Unrecht hat man K. Meit einen Anteil an dem schönen Steinwerke des Straßburger Ölbergs zugemutet, der m. E. in die Nähe des Veit Wagner gehört; er zeigt einige Köpfe von fast dennerhaftiger Striemigkeit. Diese Aufstellungen über Meits frühe Tätigkeit im Elsaß, aufgebaut vor allem auf dem Wiener Falkner und der Münchener Grablegung, als vermeintlichen Meitischen Jugendwerken, fallen zwar ohnehin in sich zusammen.

[4]) Wobei noch ins Gewicht fällt, daß bei den Vätern der Kanzel zu solch nervösem Ausdruck im Grunde kein Anlaß war.

[5]) Eher findet sich davon etwas in dem Kopf des weinenden Engels in Meits Besançoner Pietà.

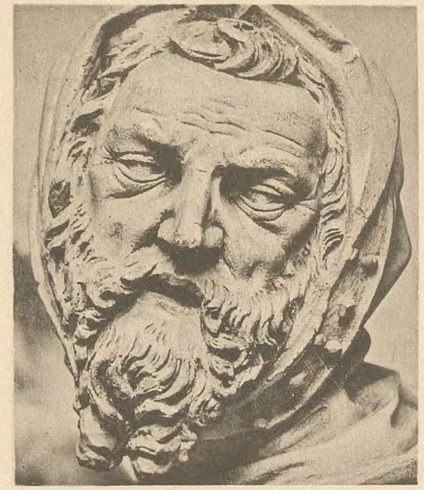
[6]) Ist vielleicht die merkwürdige Anordnung von Meits später Pietà mit dem einen, links knieenden Engel und selbst einiges in dem Gewandzeug dieses letzteren als eine ferne, dem Künstler aus seiner Jugend wieder heraufgestiegene Erinnerung an diese Wormser Verkündigung von 1487 zu begreifen, an der Meit als Gehilfe oder Lernknabe mitgetan haben mag. Vgl. m. Bemerkungen in den Monatsheften f. Kunstwiss., VIII. Jahrg., 1915, S. 44.



1.

Anton Pilgram.
Der hl. Gregor. 1513—1515. Wien, St. Stefan, Kanzel.

Nach Ignaz Schlosser,
Die Kanzel u. der Orgelfuß zu St. Stefan in Wien. Wien, Logos Verlag, 1925



2.



3.

2 u. 3. Anton Pilgram.
Köpfe von Joseph v. Arimathia (2)
u. Nicodemus (3) aus der Münchener
Grablegung von 1496

2 u. 3. Aufn. G. Schwarz, Berlin.



1 Aufn. Br. Reiffenstein, Wien VIII, 2



3.



2.



4. Aufn. G. Schwarz, Berlin

1. Anton Pilgram. Kopf des hl. Gregor. Wien, St. Stefan, Kanzel.
2, 3 u. 4. Anton Pilgram. Köpfe von Christus und Johannes a. d. Münchener Grablegung



1. Anton Pilgram. Kopf des Joseph v. Arimathia.
Aus der Münchener Grablegung

Aufn. G. Schwarz, Berlin



2. Krucifixus aus Wisnicz, Teilansicht; 2. Hälfte des 15. Jahrh.
Krakau, Nationalmuseum

Nach J. Leisching, Figurale Holzplastik, Bd. II, Wien, Anton Schroll, 1913

sprechungen, die in Pilgrams doch so ungleichartigen Schöpfungen auffindbar sind, über den inneren Zusammenhalt seines plastischen „Werks".

Es will vor allem von innen her betrachtet sein, dieses kleine Künstlerwerk.

5. ZUR CHRONOLOGIE; GEBURT UND HERKUNFT.

Selbst die Chronologie schließt eine Bestätigung in sich; denn die Entstehungszeit des Falkners, des einzigen undatierten Stückes, kann nun von zwei Seiten her berechnet werden, von der Grablegung und von den Arbeiten für St. Stefan aus (womit das Moment der Überprüfung gegeben ist). Von beiden Seiten aber gelangt man auf den nämlichen Punkt: Auf die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts. Denn sicherlich ist der Meister der Wiener Werkmeisterbildnisse, als er zum Falkner sich Modell stand, 10 bis 15 Jahre jünger gewesen. Der Falkner aber, obschon der Grablegung von 1496 im Stile noch nahe ist sicher später als diese. Steht doch Joseph von Arimathia noch wie ein Tänzer, wie einer von Graßers Maruska-Tänzern fast, in dem spitzeleganten, züngelnden Schuh der Spätgotik, während andererseits, als gälte es eine erste Kundmachung des neuen Zeitgeistes, sich krampfhaft fast die schweren Sohlen des Falkners an das Erdreich heften.

Das Alter des Werkmeisters am Orgelfuße von 1513 nun schätzt Ignaz Schlosser auf 40 bis 50 Jahre; wohl etwas zu niedrig; trotz des dichten Gelocks der Haare dürfte der Meister damals schon ein Fünfziger gewesen sein, der Falkner aber, ein „nicht mehr jugendlicher Mann"[1]), wäre als hoher Dreißiger, angehender Vierziger anzusehen, Pilgram also, als er die Grablegung schuf, schon in den Dreißigen gewesen. D. h., er wäre um oder nicht lange nach 1460 geboren, gleich Peter Vischer d. Ä. und, wie zu vermuten steht, gleich Adam Kraft und Tilmann Riemenschneider. Ein Altersgenosse dieser drei anderen, tritt er wie sie erst in den neunziger Jahren mit einem Bildwerke seiner Hand zu tage.

Ob er in seiner Jugend sich mehr der Bildnerei befliß, oder — und das ist wahrscheinlicher —, wie anscheinend schon seine Vorfahren, von Haus aus Baumeister war, das Bildschnitzen nebenher betreibend, vielleicht halb als Liebhaberei im Anfang[2]), bleibt ungewiß. Denn Nachrichten über den Baumeister Pilgram haben wir erst seit 1502[3]). Er hat in Brünn hauptsächlich an St. Jakob gebaut, der alten Kirche der Brünner Deutschen. Noch kurz vor seiner Berufung nach Wien, 1510, war er an einer künstlichen Wendelstiege für diese Kirche beschäftigt, an deren nördlicher Seitenschiffsmauer er 1502 die (jetzt in einer Kapelle bewahrte) Inschrift angebracht hatte: 1502 Ist . angefangen . dy . Seiten. Worauf Prokops Vermutung sich stützt, daß Pilgram schon 1500, oder gar seit 1490 diesem Kirchenwerke vorgestanden hätte, weiß ich nicht zu sagen.

Sein Name: Pilgram spricht für eine Herkunft des Geschlechts aus dem südlichen Böhmen, aus dem unweit Deutsch-Brod gelegenen Städtchen Pilgram[4]). In Brünn wird schon im 14. Jahrhundert ein Steinmetzmeister Anton Pilchramb als steuerbar genannt. Wir hören ferner, daß Träger dieses Namens von 1365 bis 1505 Besitzer des Gutes Fußdorf bei Iglau gewesen sind. Man darf so vermuten, daß Pilgram aus einer alten Familie war. Sein Wesen, seine stolze und harte Art scheint einer solchen Annahme günstig.

Vielleicht hatte er in jüngeren Jahren auf den Wiesengründen der Sippe, oder auf eigenem Boden selbst der Reiherbeize gepflogen, so daß man im Falkner — im engeren Sinne — ein Bildnis, ihn selber, mit Dürer zu reden, zu sehen hätte. —

Den reichen Bestand an spätgotischen Bildwerken in den altösterreichischen Ländern hat man, scheint es, bisher auf Pilgram hin noch wenig befragt. Es käme jedoch nicht nur darauf an, in diesen weiten Revieren Jagd auf weitere Werke von Pilgrams Hand zu machen; ein Gewinn wäre es schon, den Widerschein seiner Schöpfungen wahrzunehmen, Reflexe vor allem seiner unbeglaubigten Frühwerke.

Seine Heimat Mähren, Brünn, die angrenzenden nördlichen Teile Nieder-Österreichs, aus denen

[1]) So J. v. Schlosser in JB. a. a. O.

[2]) An der Münchener Grablegung fällt die Ungleichmäßigkeit auf, mit der das Architektonische der Tumba behandelt ist. Doch die Gruppe ist überhaupt nur „notdürftig vollendet" (Winkler), die Vorderwand der Tumba nur eine Kulisse usf.

[3]) A. Prokop a. a. O., Bd. II, S. 499, 502f., 594; vgl. auch S. 567.

[4]) A. Prokop a. a. O.

jenes charaktervolle, der Mitte des 15. Jahrhunderts gehörende Altarwerk der Wiener Sammlungen stammt[1]), das in der derben Kraft seiner Köpfe, in den schweren gedrungenen Körpern, in der Leidenschaftlichkeit seiner Falte, den Faltenhäufungen an Ärmeln und Schäften, an den Kopftüchern auch der Frauen, ferne Vorklänge des Pilgramschen Frühstiles zu geben scheint, — sodann Böhmen und auch die österreichisch-polnischen Gebiete wären, vor den anderen Landschaften, hier wichtig.

Im Brünner Museum bewahrt man einige Statuen, die in ihren Köpfen mit denen auf Pilgrams Grablegung eine ausgesprochene Familienähnlichkeit haben[2]). Man findet hier jene wagerecht-geschwungene Brauenlinie wieder, wie Pilgrams Nicodemus und Gregor sie haben, das weite Auseinander auch der Augen, das Hervortreiben der Wangenhöcker und jenes bäuerlich-bauchige, kesselartig aufgetriebene Oval jugendlicher Gesichter (vgl. Pilgrams Johannes, Taf. VIII), das auch im Niederösterreichischen häufig ist und so bei den böhmischen Malern und Schnitzern.

Auch auf ein Bildwerk aus der Krakauer Gegend sei gewiesen (Taf. IX), ein kapitales Stück Skulptur, das in der breiten Bildung der Züge und selbst in einem Einzelzuge, in jener an das Unterlid sich hängenden feinen Faltenrinne, die schräg über die Wange sich ergießt, an Pilgrams frühe Köpfe gemahnt. Dieser edle Christuskopf in Krakau ist zwar, im Sinne des spätgotischen Naturalismus, weniger durchgearbeitet und sichtlich älter[3]).

Auf das österreichische Alpengebiet mag Pilgrams Einfluß ausgestrahlt haben[4]).

---

[1]) Franz Kieslinger a. a. O., Taf. 21, 22 und S. 78.

[2]) A. Prokop a. a. O., Bd. II, S. 607.

[3]) Jul. Leisching, Figurale Holzplastik, Wien 1913, Bd. II, Taf. LXII.

[4]) Z. B. scheint auf den Flügeln des Altarwerks von Gampern (J. Leisching a. a. O., Taf. XXXVII) in den Kopftypen und dem hier streng tektonisierten Faltengehäufe auf Ärmeln und an Schäften Pilgrams Art anzuklingen. — Inwieweit der neuerdings von Kris und Fr. Kieslinger erforschte, im Salzburgischen tätige Bildschnitzer J. P. (Fr. Kieslinger a. a. O., S. 105, 149), der zwar die entscheidenden Anregungen von der bayerischen Donauschule, durch Maler wie Altdorfer empfangen haben muß, in seinen Anfängen mit Pilgrams altertümlicherer Kunst zusammengehangen hat (man vgl. z. B. auf seiner Geburt Christi, in der Sammlung Figdor in Wien die Gruppe der Hirten, Leisching a. a. O., Bd. I, T. XIV), sei dahingestellt.

DER DOM IN MODENA

Mit 10 Abbildungen auf 4 Tafeln. *Von PAUL FRANKL*

Durch die Ausgrabungen von 1913 weiß man Näheres über den unmittelbaren Vorgänger des jetzigen Domes, weiß durch eine reichhaltige Überlieferung die Umstände der Gründung im Jahre 1099, den Termin der Vollendung der Krypta: 1106 und das Weihejahr der romanischen Bestandteile: 1184. Außerdem besitzen wir eine Fülle von Daten über spätere Veränderungen. Trotzdem sind die Darstellungen der Baugeschichte des Domes zum Teil unklar, zum Teil irrig.

Zwei Hauptaufgaben sind zu stellen: erstens ist der „romanische" Zustand von 1184, soweit es geht, anschaulich klar zu machen — Voraussetzung hierfür ist der Abstrich aller späteren Zutaten, von denen im wesentlichen nur die des 13. Jahrhunderts in Frage kommen; zweitens ist die Entstehung des „romanischen" Domes, die sich über 85 Jahre verteilt, in ihren Einzelschritten zu erkennen. Ich beginne mit den Abstrichen, d. h. dem Umbau des frühen 13. Jahrhunderts, er umfaßt die Anlage des Querschiffs, des Pontile, der Porta regia und die Veränderungen der Westfassade.

I.

Daß man bisher das Querschiff für zugehörig zum ursprünglichen Bauzustand gehalten hat — wenigstens finde ich in der umfangreichen Literatur das Querschiff immer in diesem Sinne besprochen — ist schwer verständlich, es gehören wirklich keine verfeinerten Methoden dazu, dies zu sehen. Außen setzt sich der Aufbau der Querarme und die Vierung durch das Material in aufdringlicher Weise ab, ihre Hausteinverkleidung besteht aus großen rötlichen Marmorblöcken, während die romanischen Teile mit gelblichgrauen, bzw. bläulichgrauen Quadern von durchschnittlich kleinerem Format verkleidet sind[1]. Noch halbwegs deutlich sieht man außen von Osten her über der Nebenapside die alte Dachlinie des Seitenschiffpultdaches (das ursprünglich bis hierher glatt durchgegangen ist), obwohl die Verzahnung der jüngeren großen Quadern mit den älteren kleinen diese Linie verwischt hat. Mit aller erdenklicher Deutlichkeit ist diese dagegen im Innern über der südlichen Nebenapsis zu sehen. Eine doppelte schräg laufende Backsteinschicht trennt hier die alte Giebelwand vom jüngeren Aufbau, der eine rechteckig endende Ostmauer schuf, da der Querarm eine horizontale Trauflinie verlangte. Unterbrochen ist die alte Dachlinie nur durch den Oculus, der nicht mehr rein romanische Gestalt hat. Außerdem sieht man in der alten Ostgiebelwand (Pultdachwand) des Südseitenschiffes eine vermauerte Türe, die einst vom Dachstuhl des Seitenschiffes hinaus auf das Dach der Nebenapsis geführt haben muß, jetzt aber überflüssig, weil unerreichbar wurde. Für eine Türe und nicht ein Fenster muß man die vermauerte Öffnung halten, weil sie genau auf dem Mauerrücksprung, also dem Niveau des alten Dachstuhls ansetzt.

Ebenso deutlich wie das Material, die Dachlinie und die Dachtüre spricht die Morphologie der Körperformen für eine Entstehung nach Abschluß der romanischen Phase. Die Spitzbogengestalt der Vierungsbogen mag vorläufig unerörtert bleiben, sie würde vielleicht niemand überzeugen. Für unmöglich dagegen sollte man es halten, daß die vier Hörnerkapitelle an den Vierungspfeilern übersehen worden sind. In Frankreich finden wir Hörnerkapitelle frühestens um 1190, in Italien darf man sie also kaum vor 1200 erwarten[2]. Hörnerkapitäle haben auch alle Säulchen der beiden Querarmgiebel außen und die Säulen der obersten laubenartigen Geschosse der Osttürmchen. Auch die Säulenbasen an der Giebelgliederung sind, wenn auch nicht rein gotisch, so doch flacher als die romanischen, die sonst am Dom vorkommen. Die Säulchen tragen Segmentbogen, die mit der Giebellinie ansteigen, in der Mitte entsteht ein Segmentspitzbogen[3]. Abb. 1.

---

[1]) Die großen roten Marmorquadern kommen auch sonst vereinzelt vor, z. B. am Obergaden der Südseite, aber verstreut und deutlich als Ersatz verwitterter Steine.

[2]) Im Handbuch der Kunstwissenschaft (Die BK. des Ma. S. 203) schrieb ich noch, der Umbau könne nicht vor 1180 entstanden sein, das ist aber ein zu früher Termin. Das eine Hörnerkapitäl ist abgebildet in Bertoni-Orlandini, Atlante storico artistico del Duomo di Modena, Modena 1921, Taf. 65.

[3]) Kingsley Porter weist darauf hin (Lombard Architecture III, S. 32), daß ähnliche Formen an der Kathedrale in Canterbury vorkommen, was erstaunlich wäre, wenn diese Giebeldekoration der Querarme in Modena schon 1099 entworfen wäre, aber nicht überrascht, wenn sie erst um 1200 entstand. — Bei dem Säulchen rechts neben dem Oculus des Südgiebels ist ein Stück des Schaftes durch einen Octogonpfeiler ersetzt, er trägt Früh-

Die zweite Formengattung, die auf den Übergangstil verweist, sind die Oculi in den Querarmen nach Norden, Süden und Osten, schließlich der, wie es scheint, renovierte im Vierungsteil nach Osten. Es sind jene Art Rosenfenster, die durch „Aussägen" von Kreisen aus der Steinplatte entstehen, die Vorgänger der gotischen Paßfenster. Über die Herkunft dieser Form wissen wir nichts Sicheres, wohl aber ist bekannt, daß sie im Bereich der Zisterzienser um 1200 allgemein im Gebrauch sind. Die französischen Gotiker haben sie aus Burgund übernommen, aber nur ihre „Lochform", denn die im Prinzip romanische Steinplatte ersetzten sie durch Dienstprofile, wodurch erst das Maßwerk, die echte gotische Paßbildung sich ergab. Die älteren romanischen Rosenfenster wie übrigens auch die frühesten gotischen Radfenster hängen in weiterer Zurückleitung mit dem Rundbogenfries zusammen, da es sich hier um die Abwicklung eines solchen innerhalb der Peripherie eines Oculus (oder Bogens überhaupt) handelt. Die Modeneser Oculi sind vorgotische „Sechs- bzw. Achtpässe", die Kreise sind noch romanisch profiliert[1]). Trotzdem ist die Gesamtform nicht mehr die rein romanische, welche das Fenster ohne alle Binnenform ließ, sie gehört zum morphologischen Bestand des Übergangstils. — Dagegen die großen Rundbogenfenster des Südgiebels, die neben dem Oculus stehen, vertreten die rein romanische Form; das Bestreben, sich dem Vorhandenen anzupassen, ist außerdem im Rundbogenfries des Ostgiebels der Vierung zu erkennen. (Die ungotische geringe Dachneigung ist für Italien nicht besonders hervorzuheben.)

Merkwürdig bleibt bei diesem durch nachträgliches Erhöhen des letzten Ostjoches erzeugten Querhause die Staffelung: die Querarme sind viel niedriger als die Vierung. Dies ist aber nicht die einzige Merkwürdigkeit. Verglichen mit der Höhe des Mittelschiffs überragt die Vierung das Schiff wie ein Vierungsturm — aber zu schwach, um wirklich diesen Eindruck zu erreichen — indes die Querarme ziemlich stark unter der Mittelschiffhöhe zurückbleiben. Es ist eine unentschlossene Nachbildung jener gestaffelten Querhäuser, die wir in Frankreich seit mindestens St. Etienne in Nevers (1063) finden, dann in der Auvergne, in Burgund usf., deren großartigster Vertreter zur Zeit des Umbaus in Modena immer noch der dritte Bau von Cluni (seit 1089) war. Nur ist in Frankreich die Regel, daß die Joche neben dem Vierungsturm die Höhe des Mittelschiffes haben und dann erst der Abstieg im ausspringenden Joch des Querarms erfolgt. Da man in Modena die alten Seitenschiffmauern beibehielt, also auf ein Ausspringen der Querarme verzichtete, ergab sich diese ungewohnte Reduktion der Staffelung.

Überragt wird die Vierung von den östlichen Treppentürmchen, sie sind, soweit sie außen sichtbar werden, im gleichen rötlichen Material wie der ganze Querschiffaufbau ausgeführt. Die Art, wie sie die Zwerggaleriebogen der Hauptapsis durchschneiden, löst die Frage aus, ob sie von Anfang an bestanden. Sie höhlen unten am Zusammenschluß der Apsiden die Wände bedenklich aus, trotzdem läßt sich eine nachträgliche Durchhöhlung dieser Stellen kaum annehmen. Treppen waren also von Anfang an da, reichten aber nur bis zur ursprünglichen Mittelschiffhöhe. Die Überschneidung der Zwerggalerie muß stets vorhanden gewesen sein, dafür spricht auch das Fehlen des Entlastungsbogens. Eine Analogie zu diesen Osttürmen bildeten die in St. Mauritius in Köln (abgebrochen 1858); da die Kölner Kirche 1144 vollendet wurde, müssen sie mit den ursprünglichen romanischen Ostwendeltreppen in Modena zeitgenössisch gewesen sein.

Außer den Hörnerkapitälen macht einen gotischen Eindruck noch am ehesten die Füllung des Fensters, das im südlichen Querarm unerhalb des Giebels, also in der Höhe der Zwerggalerie eingesetzt ist. Echtes gotisches Maßwerk ist aber auch hier nicht vorhanden, sondern eine Mittelsäule (auch sie mit gotischem Blatt-Hörnerkapitäl, abgebildet bei Bert. Orl. Taf. 40), die eine vertikal aufgestellte Steinplatte trägt, aus der zwei Kleeblattbogen und in der Mitte ein Vierpaß „ausgesägt" sind. Die Laibungen sind abgeschrägt. Auch diese Fensterfüllung ist nicht mehr so recht romanisch, und doch noch nicht ganz gotisch; auch sie gehört in den Formenbereich des (passiven) Übergangstils.

Über den Pontile ist so viel geschrieben worden, daß ich auf seine Einzelheiten nicht einzugehen brauche. Greischel[2]) vertrat die Auffassung, er sei zwischen 1179 und 1184 entstanden. Danach würde

renaissanceranken und stammt anscheinend von Agostino di Duccio der im 15. Jahrh. die Außenkanzel mit Reliefs schmückte, vielleicht auch von Jacopo und Paolo da Ferrara, die Bertoni (Atl. stor. art. S. XVI) nennt.

[1]) Eine gute Abbildung bei Bertoni-Orlandini T. 39.

[2]) W. Greischel, Die sächsisch-thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts. Diss. Freiburg i. Br. 1914, S. 7—21; dazu die Anmerkungen und seine Verweise auf Vöge.



Dom von Modena. 1. Südostansicht



2. Westseite



3. Innenansicht nach Osten
(alte Aufnahme, vor der Wiederherstellung des Pontile)

er zum romanischen Bau gehören. Bertoni gibt l. c. S. XIX an, das Niveau des Chores sei — nach Ankunft der Campionesen — um einen Meter erhöht worden. Diese Meister von Campione kamen um 1150. Die Bauführung ging durch mehrere Generationen stets vom Vater auf den Sohn über. Bertoni gibt keine genauen Daten jener Chorniveauerhöhung. K. Porter sagt, daß der Fußboden der Krypta ursprünglich 40 cm tiefer lag. Die Niveauveränderungen unten und oben bedeuten natürlich einen völligen Neubau der Krypta und ihrer Gewölbe. Warum hat man den Chor höher gelegt? Diese Frage löst folgende Überlegung aus. Rekonstruiert man das Chorniveau um einen Meter tiefer und denkt man sich, daß in diesem Niveau die Ansetzung des Pontile erfolgt wäre, dann hätte sie die Porta della pescheria überschnitten — falls diese an derselben Stelle lag wie jetzt. Man kann also unter Festhaltung der letzteren Annahme sagen: um nicht die Türe zu überschneiden, mußte der Pontile, mithin das anschließende Chorniveau gehoben, mithin die Krypta umgebaut werden. D. h. die Krypta hätte bleiben können wie sie war, nur der Pontile brauchte über dem Türsturz sein Niveau zu haben, aber da die Kryptenzugänge vom Mittelschiff aus sehr niedrig waren, sah man jetzt die Gelegenheit, diesen Fehler zu beheben. Allein man muß einwenden, es wäre viel einfacher gewesen, die Porta della pescheria zu verlegen. Und in der Tat, sie hat nicht immer die jetzige Lage gehabt. Es besagt wenig, daß sie 1820 in eine Flucht mit dem Campanile vorgeschoben wurde, weil man damals hier eine Grabkapelle für Ercole III d'Este († 1803) angelegt hat — diese Lage ist auf der Zeichnung v. Bezolds aus dem Jahre 1882 noch zu ersehen (Dehio u. v. Bezold, Taf. 66). Viel wichtiger ist die Angabe von Bertoni, Ende des 14. Jahrhundert sei sie an die Stelle gekommen, wo sie jetzt liegt, vorher befand sie sich um ein Feld weiter westlich gegenüber der Porta regia. Es ist einleuchtend, daß für das rasche Herausströmen der Kirchenbesucher die jetzige Stelle wenigstens außen günstiger ist, man wird in den Zwischenraum von Campanile und Sakristei geleitet (innen ist die Situation weniger günstig). Daraus folgt aber noch nicht mit Sicherheit, daß die Türe auch schon im 12. Jahrhundert hier lag. Daher kann auch nicht eine Kollision des Pontile mit der Türe mit Sicherheit als Grund für die Chorerhöhung angegeben werden. Dann bleibt wohl nur die Niedrigkeit der ursprünglichen Zugänge zur Krypta als Begründung übrig. Ob der Beschluß der Chorerhöhung oder die Idee des Pontile das Primäre war, läßt sich nicht erraten, aber wahrscheinlich war die Ausführung beider Neuerungen gleichzeitig.

Man muß weiter fragen: hatte dieser Umbau oder Neubau der Krypta mit der Querschiffanlage etwas zu tun? Zunächst wird man glauben, das seien zwei ganz unabhängige Vorgänge. Allein sobald man den Zustand zu rekonstruieren versucht, der vor der Querhausanlage bestand, kommt man dazu, das System des Mittelschiffes ungestört bis zur Hauptapsis fortgesetzt zu denken. Im letzten Joch (der jetzigen Vierung), muß eine Zwischensäule gestanden haben, die freilich kürzer war, weil das Niveau des Chores höher lag; über der Säule und ihren beiden Bogen erhob sich die Oberwand mit der Pseudoempore. Die Zwischensäule hatte vermutlich eine besondere Fundierung in der einstigen Krypta, ähnlich wie in S. Zeno in Verona oder in S. Miniato al monte in Florenz. Ein Umbau der Krypta zog daher auch Überlegungen nach sich, was aus dieser Zwischensäule werden sollte, denn eine Niveauerhöhung des Chores veränderte die Proportion der Zwischensäule empfindlich. Wahrscheinlich hätte auch umgekehrt der Entschluß, ein Querhaus anzulegen, die Frage des Kryptenumbaus ausgelöst. Gewiß hingen beide Absichten zusammen, griffen ineinander und wurden zu einem einzigen Projekt.

Eine ungefähre Datierung besitzen wir für den Ambo. Er trug in gotischen Buchstaben die Inschrift: Bozarinus massarius sancti Geminiani f(ieri fecit). Bozarinus war massarius (d. h. Verwalter des Umbaus) von 1208 bis 1225. Der Ambo ist von anderer Hand als die Brüstungsreliefs des Pontile und wenn die jetzige Zusammensetzung richtig ist, war der Ambo ein nachträglicher Einbau, durch den das Relief der Fußwaschung teilweise zerstört wurde. Aber die zeitliche Differenz kann bei der stilistischen Verwandtschaft der Reliefs von Ambo und Pontile nicht sehr groß sein.

Als Entstehungszeit der Porta regia bezeichnet Bertoni ohne genauere Begründung die Jahre zwischen 1209 und 1231. Kingsley Porter[1]) gibt die Quelle an, bezweifelt aber die Richtigkeit der Angabe, daß 1209 die Porta in Arbeit gewesen sei. Er setzt fort: „It is certain, however, that in 1221 the portal was finished, because the lions are mentioned in a document of 1223 in connection with the consecration of the bishop Egidio, which took place in 1221". In einer Anmerkung zitiert er die Stelle nach

[1]) Kingsley Porter, Lombard Architecture, New Haven 1917, Bd. III, S. 20.

Tiraboschi: „. . . in quo loco fuit acceptus equus Episcopi Egidii, resp. ante leones portarum majoris Ecclesie." Sofort danach schränkt Porter die erste Behauptung: „It is certain . . ." ein: „It is not certain, however, that these may be not have been the lions of the west portal". Diese zweite Meinung, es könnten die Löwen des Westportals gewesen sein, ist deshalb fragwürdig, weil dies Portal 1221 vermutlich noch gar keine Löwen hatte. Aber auch die erste Meinung bleibt unsicher, denn es konkurrieren sowohl die Porta della pescheria (Nordseite) wie die Porta dei principi (Südseite), die beide mit Löwen ausgestattet sind, und die stammen fraglos aus dem 12. Jahrhundert. Die Nachricht ist also nicht klar genug, um für die Porta regia den Schluß zu ziehen, sie sei 1221 vollendet gewesen. Dagegen kann man die Weihe des Bischofs Egidius doch kaum auf etwas anderes beziehen als den neu entstandenen Chor. 1221 war die Porta regia höchst wahrscheinlich im Entstehen, Querschiff, Krypta, Pontile und Ambo dagegen vollendet. Der Ambo muß das letzte in dieser Reihe gewesen sein, er entstand also spätestens 1221. Die Hörnerkapitäle des Querschiffs ergaben den Terminus post: um 1200. Der bautechnische Zusammenhang von Krytaumbau und Querschiff zwingt dazu, den Pontile um 1210 anzusetzen, zwischen den Querschiffaufbau und den Ambo.

Die Löwenfrage führt weiter zur Analyse der Westfront. Abb. 2. Man hat längst erkannt, daß das große Radfenster von der gleichen Steinmetzengruppe stammt wie die Porta regia; der Blattkranz, der das Rad umsäumt, ist mit der Blattranke am Kämpfer der Porta regia nahe verwandt, noch näher mit der Blattranke ihrer Archivolte (wenn auch von geringerer Feinheit als diese). Ein ähnliches Detail findet sich bekanntlich auf einem Kapitäl des Pontile, außerdem auch an einer Konsole des Campanile (Bertoni-Orlandini l. c. Taf. 84, 1), es gilt mit Recht als Lehnform aus der Provence (Arles). Die Radspeichen sind noch nicht gotisch profiliert, sondern radialgestellte Säulen (bzw. Achteckpfeiler) mit angesetztem Falz für das Fensterglas und mit sehr fortgeschritten gotischen Kapitälen. Die etwas älteren Kapitäle, bzw. die Kapitälzone der Porta regia hat noch zweireihige Akanthusblätter, die der romanischen Tradition relativ nahe stehen. Man hat angenommen, daß dem großen neuen Radfenster zuliebe der Oberbau des Westportals erniedrigt wurde, woraus sich sein Segmentbogen erklären würde, der in seiner geringen Stichhöhe mit denen des Quergiebels sehr gut übereinstimmt, allein die Kapitäle, die diesen Segmentbogen tragen, sind sicher erst aus dem 13. Jahrhundert (Abb. bei Bertoni-Orlandini l. c. Taf. 16). Das eine ist ein Kelchblock — um seinen Kelch vier stark ausladende Blätter, um seinen im Grundriß vierpaßförmigen oberen Blockteil eine Ranke — das andere Kapitäl hat windgedrehte Blätter, die in den Einzelformen mit den Blattbildungen des Radfensters zusammengehören. Hat man an diesen Kapitälen die Augen geschärft, so zweifelt man nicht mehr, daß auch die der unteren auf den Löwen ruhenden Säulen in die gleiche Zeit gehören, obwohl sie corinthisierend sind. Das muß schon anderen auch aufgefallen sein[1]; aber Kingsley Porter schießt über das Ziel, wenn er (l. c. S. 31) ganz allgemein sagt, die Säulenkapitäle aller Portalvorbauten seien so fortgeschritten, daß der Verdacht entstehe, die Vorbauten seien sämtlich nachträglich vorgesetzt. Wer aufmerksam die Kapitäle der Porta della pescheria oder der Porta dei principi mit denen des Westportals vergleicht, muß sich des stilistischen Unterschiedes bewußt werden; die romanischen Kapitäle der beiden alten Portale sind sehr verwandt mit denen des Meister Wilhelm in den Genesisreliefs und den Nischen der Westportalleibung, sie sind unvergleichlich flächiger im Detail, alle Binnenglieder des Blattes sind auf die Bossenfläche noch ziemlich befangen eingerieft und trotz des starken Überfalls der Spitze ist das Blatt steif — die gotischen Blätter sind dagegen allseitig dreidimensional geschwungen und jede Binnenform hat den gleichen von der Ebene befreiten dreidimensionalen Krümmungsreichtum der Flächen. Man mag die „Veränderung" der Bauplastik als ein Verlassen romanischer Ruhe bedauern oder als Zunahme schwungvoller Lebendigkeit begrüßen, also im individuellen Geschmacksurteil als „Rückschritt" oder „Fortschritt" einschätzen, historisch ist es der „Fortschritt zur Gotik", zur Auflösung des Blockes zu tiefen Unterschneidungen, Schattenschlag und zu einem Naturalismus der sich hier noch auf das Natürlichwerden, Pflanzlicherwerden der von Wachstum durchzogenen Blätter beschränkt und die Vorstufe für den Ersatz der allgemeinen Idee einer Blattform oder der immer noch idealisierenden Grundform des Akanthus durch porträthaft genaue Wiedergabe bestimmter Spezies der heimischen Flora ist.

[1]) Daß der Vorbau später ist als das Portal, hat nach mündlicher Mitteilung Baurat Ohle (Halle) schon vor Jahren aus dem Steinverband geschlossen.

Die beiden Seiten dieser Erscheinung stehen in wechselseitiger Abhängigkeit: das Verlassen der geometrischen starren Blockform, die Befreiung jedes Flächenteils von der Ebene zu räumlich gekrümmten Kurven und Flächen gilt für die „sinnleere Form", d. h. die Gestalt der Flächenbildung als solche — gleichgültig ob es sich um Blätter, Löwen oder sonst etwas handle. Sie gelten als um so naturalistischer als sie von der elementar geometrischen Einhüllungsfläche oder -ebene befreit sind, weil die wirklichen Blätter, Löwen und alle anderen organischen Naturobjekte die volle Befreitheit vom Blockzwang haben. Also schon die sinnleere Form kann abstrakt, elementargeometrisch, kristallhaft sein oder prinzipiell das Gegenteil: organisch, vital wirken. Läßt sich die sinnleere Form außerdem mit einem bestimmten Sinn verbinden, so wird sie um so naturalistischer, je mehr sie sich der sinnleeren Form der wirklichen sinnerfüllten Gebilde der Natur nähert, d. h. den wirklichen Blättern, Löwen usf. Man kann selbstverständlich genau so wie an den Blättern und Löwen den Entwicklungsprozeß zum Naturalismus auch an den menschlichen Figuren und den phantastischen Wesen der Kapitälplastik ablesen und darf sich vor dem in Verruf gekommenen Begriff des Naturalismus nicht fürchten. Es handelt sich dabei um „echte Entwicklung".

Die Löwen der Porta dei principi, bzw. die der Porta della pescheria bilden den Anfang einer Reihe, die den entwicklungsgeschichtlich geordneten Blattkapitälen entspricht. Die Löwen, welche die Säulen des Pontile tragen, stehen ihnen noch relativ nahe, besonders die Hinterschenkel sind noch auf den prismatischen Block mehr aufgezeichnet als rund herausgeholt, sie sehen aus wie von einer durchsichtigen Glasplatte in eine Ebene gedrückt. Die Zotteln der Mähne sind schuppenartig nebeneinander auf die Oberfläche der Mähnenschicht hingeklebt. Achtet man nur auf diese zwei Formengattungen, so erscheinen die Schenkel der Löwen an der Porta regia schon beinahe schwellend, die Zotteln jede einzeln wie aufgebläht, die Oberfläche der Mähne ist nicht mehr in gleichbleibender Dicke auf die vorzustellende Haut des Löwen aufgetragen, sondern man merkt, daß der Bildhauer die Mähne als eine Haarmasse sich dachte, durch die sich durchgreifen läßt und die an verschiedenen Stellen verschiedene Tiefe hat — entsprechend dem Volumen der einzelnen Zotteln — indes die romanischen Mähnen auf die neu entstandene Gesamtoberfläche der Mähne die Zotteln flach aufgezeichnet haben. Unvergleichlich weiter geht darin der Meister, der jenen Einzellöwen schuf, der jetzt den First der Porta regia bekrönt. Die großen Zotteln sind jede individuell nach Größe und Dicke, nach Gestalt und Schwingung, außerdem sind die Einzelzotteln so durchmodelliert, daß sie Schraubenbewegung und Zusammengesetztheit aus Parallelbüscheln erkennen lassen. Man muß schon beinahe bis zu Giovanni Pisano gehen, um in der mittelalterlichen Plastik Analoges zu diesem Einzellöwen zu finden. Liegt in diesen Mähnenlocken schon voller Naturalismus vor, so wird man unschwer den entsprechenden Grad von Naturalismus in den Formen des Kopfes auffassen, überall starke Konkavitäten, das freie Eindringen des Freiraumes in die Blockoberfläche, die elementargeometrische Umhüllungsfläche hinein, das gleiche Schauspiel, das die gotische Architektur gegenüber der romanischen bietet. In der reinen romanischen Kunst stehen alle Körperbildungen „am" Raum, in der gotischen „im" Raum. (Abb. Bertoni, Tafeln 57, 33, 15.)

In diese Kette die Löwen des Westportals einzureihen, ist nicht schwierig, sie sind später als die säulentragenden Löwen der Porta regia, aber früher als der Einzellöwe auf ihrem Dachfirst. Kingsley Porter hält die Löwen des Westportals für antik — natürlich diejenigen, die bis vor kurzem im Bauhof standen und seit jüngster Zeit wieder am Westportal sich befinden (leider ungeschickt ergänzt). Vielleicht ließ sich K. Porter zu dieser Auffassung durch das Blattwerk verleiten, das den mit dem Löwenrücken in einem Stück gearbeiteten Säulenuntersatz schmückt; er meint sogar, dieser Zufallsfund habe dem Meister Wilhelm die Idee der Säulen-Löwen-Portale eingegeben. Aber diese Blätter sind, obwohl Akanthus, doch nicht antik, freilich auch nicht das Werk des Meister Wilhelm, sondern jener Bildhauergruppe, welche die Westfront nach Vollendung des Querschiffs und der Porta regia modernisierte. Nur darf man nicht glauben, daß diese Löwen des Westportals sofort nach der Porta regia entstanden, hier arbeitete ein jüngerer Bildhauer, der den Löwen statt der Horizontallage die Sitzstellung gab — abweichend von der Tradition — so daß die Rücken schräg ansteigen (raumdiagonal wie Strebewerk) und die Säulen abrutschen müßten, ein Meister, der die romanische Tradition schon ganz abgestreift hat — abgesehen natürlich von der Idee der Löwenportale selbst, denn modern war dieses ikonographische Programm nicht mehr, es war längst durch das französisch-„gotische" Figurenportal abgelöst.

Es ist nun ferner bekannt, daß erst im 13. Jahrhundert die beiden Seitenportale der Westwand entstanden und ihnen zuliebe das erste und vierte Relief des Meister Wilhelm höher hinauf versetzt wurde, sie befanden sich ursprünglich alle vier in gleicher Höhe. Die beiden unteren (inneren) Reliefs, die an Ort und Stelle geblieben sind, werden von den beiden mittleren Strebepfeilern der Fassade überschnitten, die an diesen Stellen eine kleine Unterschneidung haben, um die Reliefs nicht zu verdecken. Die Strebepfeiler sind nachträglich angelegt und zwar auf Kosten des Mittelfeldes, d. h. ihre Mittelachsen entsprechen nicht genau der Mittelachse des Dienstes, der hier nach Analogie des sonst durchgeführten Außensystems zu rekonstruieren ist. Man hat diese Wahl getroffen, weil dadurch die Zwerggalerie über den Seitenportalen konnte unverändert gelassen werden und ferner weil man im Mittelfeld sich leichter helfen konnte und hier sowieso die Zwerggalerie abändern mußte — falls sie schon bestand — da ja der Oberbau des Hauptportals dazu zwang. Die Strebepfeiler haben Sockel, die bis zu den Reliefs des Meister Wilhelm reichen, sie haben dann noch höher oben eine Einziehung genau an der Kämpferlinie der Zwerggalerie. Auch diese Maßnahme erklärt sich daraus, daß man die Zwerggalerie an den Seitenfeldern nicht antasten wollte. Wahrscheinlich bestanden also die Zwerggalerien danach überhaupt nur in den Seitenfeldern und in der Mitte stand der Backsteinkern der Westwand noch unbedeckt[1]). Der Portalvorbau überschneidet zwar den Rundbogenfries unter der Galerie, aber das Aufhören mit einem halben Bogen beweist nicht, daß der Rundbogenfries schon bestand; kommt dies doch auch an anderen Stellen vor, daß die Rechnung nicht aufging, wo sicher keine nachträgliche Veränderung anzunehmen ist, z. B. gleich an der Westfront ganz rechts. Daher beweist auch der Bogenansatz über dem Baum der Erkenntnis am ersten der vier Reliefs nicht sicher die Annahme einer späteren Verkürzung, wenn sie auch nahegelegt ist. Selbstverständlich sind die Strebepfeiler in ihrer ganzen Höhe samt ihren Kapitälbildungen erst aus dem 13. Jahrhundert, dazu die Treppentürmchen, die genau solche Lauben hatten wie die östlichen (eingestürzt beim Erdbeben von 1501 oder 1675) und sicher die Figur des Erzengels Gabriel auf der Spitze des Giebels. (Abb. Bertoni Taf. 20.)

Dieser Engel ist von sehr stattlicher Leiblichkeit — breite Schultern, breite Hüften — weit fortgeschrittener auch in der freien Verteilung und Relieftiefe der Falten als der im Giebel eingemauerte Engel des Matthäus, der zu den Evangelistensymbolen gehört, die samt dem segnenden Christus in der großen Mandorla auch schon weit vom Stil des Meister Wilhelm entfernt sind und im ganzen der Stilstufe des Pontile angehören. Der Engel Gabriel entstand schätzungsweise zwischen 1240 und 1250. — Wo die Evangelistensymbole ursprünglich angebracht waren, bzw. angebracht werden sollten, ehe das große Radfenster ausgeführt wurde, ist schwer zu sagen. Gewiß in der Westfassade und in ihrer Mittelachse, aber tiefer unten, vielleicht über der Zwerggalerie, vielleicht sogar zwischen ihr und dem Hauptportal an Stelle des jetzigen Vorbaus. Ikonographisch ist der Zusammenhang deutlich: unten die Sünden der Menschheit bis zur Sündflut, oben die Erlösung: repräsentiert durch Christus und die Evangelien. Die Inschrifttafel mit Enoch und Elia, auf die nachträglich, aber nur wenig später (in drei Zeilen) die zwei leoninischen Schlußverse gemeißelt sind, die den Bildhauer Wilhelm rühmen, gehört mit den vier unteren Reliefs stilistisch unmittelbar zusammen, es ist die gleiche Hand. Die übrigen Reliefs sind symmetrisch verteilt. Ganz rätselhaft sind die zwei Cupidos mit der umgekehrten Fackel, der eine von einem Vogel (Ibis?) begleitet und samt seinem Rahmen (der unter dem Fuß des Cupido etwas vortritt) erhalten, der andere ohne Vogel und Rahmen wohl ein Fragment — rätselhaft aber auch die in die Front des Vorbaus eingemauerten Reliefs: ein Doppelhirsch mit nur einem Kopf und zwei mit schlangenartigen Wesen kämpfende Löwen. Ob diese beiden Reliefs aus der gleichen Werkstatt stammen wie die Cupidos, ist schwer zu entscheiden. Ganz unmöglich, ist es nicht, man darf sich durch die Gegensätzlichkeit antiker und mittelalterlich-märchenhafter Bedeutung nicht irre machen lassen. Für den Bildhauer des 12. Jahrhunderts war der Doppelhirsch und der Cupido gleichermaßen unchristlich, heidnisch, beide gehörten aber zu der Märchenwelt, die in die christliche symbolische Sprache einbezogen war. (An den Cupidos bei aller Verschwommenheit der Akte die antike Leistenlinie nachgeahmt!) — Das Simson-

[1]) H. Giesau macht mich nach Niederschrift dieser Untersuchung darauf aufmerksam, daß die ganze Zwerggalerie der Westfront erst dem 13. Jahrhundert angehören muß. Nicht nur die höhere Lage der Dienstkapitäle und die andere Proportion der Dreiergruppen gegenüber den alten Langseiten, sondern auch die Kapitäle der Zwerggalerie selbst sprechen dafür. In der Rekonstruktionszeichnung sind deshalb die Zwerggalerien und Dienste weggelassen und die Genesisreliefs verbunden.

relief schließlich, in der Nähe dieser Sculpturen eingemauert, hat eine ähnliche Verschmälerung des Rahmens wie der des einen Cupido und scheint deshalb für eine bestimmte tektonische Situation gedacht, es läßt sich nicht mehr erraten für welche.

Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Fassade kommen nur die vier Reliefs der Genesisgeschichten und die Inschrifttafel in Frage, die übrigen Reliefs sind später als 1184 oder wenn sie um diese Zeit schon existierten, waren sie noch nicht mit der Fassade in Verbindung, sondern lagen im Bildhaueratelier. Der Teil über der Zwerggalerie — vermutlich auch das Mittelfeld bis zum Portal herab — war Backsteinrohbau[1]). Die Fortsetzung der Zwerggalerie im Mittelfeld beiderseits des Portalüberbaus führte zu schmaleren und daher auch im Bogenscheitel niedrigeren Gruppen.

Zweierlei bleibt noch zu überlegen, ehe man den ersten Zustand des Domes erreicht; die Deckung des Innenraums und der um 1184 erreichte Stand der Ausführung der Kapitälplastik innen und außen.

Daß die Rippengewölbe eine spätere Zutat sind, hat schon Dehio aus der Überdeckung des Rundbogenfrieses durch eben diese Gewölbe erkannt. Überraschend war die Bekanntgabe ihres späten Datums: das Gewölbe vor der Vierung 1437, das benachbarte 1446. Unklar bleibt, ob mit dem benachbarten das über der Vierung oder das westlich im Langhaus anschließende gemeint ist. Ich sehe keinen Unterschied zwischen den Gewölben des Querschiffs und denen des Langhauses, und so befremdlich es ist, die Art, wie die Gewölberippen auch hier nur auf kleine Konsolen aufgesetzt sind, beweist, daß der Architekt, der um 1200 die Rolle eines Bringers neuester Baukunst spielte, bei der Flachdecke geblieben ist. Fraglich ist dagegen das Alter der spitzen Schwibbogen. Abb. 3. Der romanische Dom von 1099 bis 1184 läßt doch rundbogige Gurten erwarten. Haben die Bauleute von 1200 diese Spitzbogengurten eingeführt oder entstanden sie erst samt den Gewölben im 15. Jahrhundert? Letzteres ist unwahrscheinlich, weil die Kappenanschnitte halbkreisförmig sind und daher mit den unmittelbar darunter liegenden Spitzbogen nicht harmonieren; ich meine, im 15. Jahrhundert hätte man Halbkreisgurten ausgeführt, so sehr die Gotik noch lebendig war (was gerade die Gewölbe beweisen). Einen Anhalt für die Datierung bieten vielleicht die Reliefs außen über der Dachtraufe; sie sind ja an den Schwebemauern angebracht, die über den Spitzbogen aufsteigen und das Dach überragen. Von diesen Reliefs ist das eine ein Werk des 15. Jahrhunderts (Agostino di Duccio?), die sogenannte Potta di Modena, eine in tiefer Kniebeuge hockende nackte Frau in frontaler Ansicht, die Einen sagen, sie sei zur Erinnerung an eine Frau gemacht, die vierzig Söhne zur Welt brachte, die Anderen meinen, es sei — im Gegenteil — ein Hermaphrodit dargestellt. Die übrigen Reliefs sind mittelalterlich und wohl das Köstlichste, was der Dom an Plastik besitzt. Ikonographisch undeutbar, noch große Köpfe und Füße wie bei Meister Wilhelm, kalligraphisch zarte Linienführung der ganz flach gehaltenen Falten, die bei den Frauenröcken wie fallende Blumenkelche von den Knien her sich in leichtem Schwunge ausbreiten, sind die Reliefs ein Gemisch von Derbheit und Zartheit. Am Altertümlichsten ist der Kopf des hockenden Mannes, der das eine verrenkte Bein mit der Hand akrobatisch hochzieht (Bert.-Orl. Taf. 39, 3): romanisch kugelige Augen, in parallele Einzelsträhnen aufgeteilter Bart. Aber gerade neben diesem Manne ist zur Ausfüllung des leeren Grundes eine von hinten gesehene große Blume mit dünnem lang und schön geschwungenem Stil hereinkomponiert, die weder romanisch noch gotisch im Sinne der französischen Gotik aussieht. Ähnliche Blütenformen findet man an jenen Ornamentfragmenten, die am Campanile zusammenhanglos eingemauert sind (Bert.-Orl. Taf. 89 und ein Detail groß abgebildet in Bertoni, Atlante storico paleographico, Modena 1909, S. IV). Leider läßt sich die Inschrift auf einem dieser Fragmente: MCSVIIII Q^A III DOMVS ISTIUS TVRRIS FUIT FACTA ARBOR nicht ganz deuten. Venturi folgte einer älteren falschen Lesung: 1159. Bertoni möchte das S für sexaginta oder septuaginta halten, das Wort arbor soll der Anfang eines zweiten Satzes sein. Die Inschrift ist insofern gar nicht monumental gehalten, als sie zwischen die Ranken, ungeradlinig wie just Platz war, eingemeißelt ist. Von der Zahl III an heißt sie wohl: „. . . . ist das dritte Geschoß dieses Turmes gebaut worden. Der Baum . . ." Sowohl Greischel wie K. Porter schließen sich der Lesung des Datums 1169 oder 1679 an und bringen damit die Nachricht in Zusammenhang, daß 1167 die Dombauhütte ein Privileg für die Vernutzung von Steinen, die sie auf den Straßen der Stadt fände, erhielt. Die Rankenfragmente des Campanile können antik sein und jene Blume neben dem Akrobaten, aber auch die süß-schöne Mädchenmaske neben dem fisch-

[1]) Vgl. die Korrektur von H. Giesau in der vorigen Anm.

verschlingenden Ungeheuer (Bert.-Orl. 38, 4) haben einen so starken Hauch antiker Schönlebendigkeit, daß man annehmen muß, dem Bildhauer lagen antike Funde vor. Außer der verità, die der Lüge die Zunge ausreißt — das bekannte Relief neben der porta dei principi — stehen den Dachreliefs die vier Dienstkapitäle der Westfront relativ am nächsten. Die männlichen Masken (rechts) mit Blättern statt Kopf- und Barthaaren haben Renaissancecharakter und doch noch die romanischen Kugelaugen; die beiden Kapitäle links zeigen die Vereinigung von zarter Flächenbildung mit kraftvollem Hochrelief und phantastischer Bedeutung. Das vierte mit den vier hockenden Männern auf den Ecken und den Stierköpfen in den Mitten ist trotz des kleineren Maßstabs der Figuren und der kompakteren Dichtigkeit von der gleichen Hand. Diese vier Kapitäle sind typische Werke der Spätromanik mit einem Einschlag antiker Morphologie (Blattmasken, Stierköpfe), vermutlich wird sich niemand sträuben, sie 1184 als ausgeführt zu erklären. Gewiß wurden sie vor den Dachreliefs bestellt, die sich aufschieben ließen. Ich glaube, diese stammen vom selben Meister wie jene vier Kapitäle der Westfront, und man kann zwei Schlußfolgerungen verschiedenen Resultats aber gleicher Berechtigung ziehen. Die Einen, die zu möglichst frühen Daten neigen, werden sagen: die Dachreliefs sind in unmittelbarer Zeitfolge nach den sagen wir 1180 gemeißelten vier Dienstkapitälen der Westfront entstanden, daher existierten damals schon die spitzbogigen Gurten an denen — außen — die Dachreliefs sitzen; die anderen werden sagen, die vier Dienstkapitäle waren 1184 vollendet, als nach einer Pause von etwa 16 Jahren der Umbau erfolgte, wurden die rundbogigen Gurten durch spitzbogige ersetzt und der alte Meister bekam noch vor Ankunft des Pontilebildhauers den Auftrag für die Dachreliefs. Schließlich ist noch eine dritte Meinung denkbar, daß nämlich die Dachreliefs von einem Umbau der Gurten völlig unberührt bleiben konnten. Ich bleibe dabei, daß spitze Gurtbogen für einen italienischen Bau im Anfang des 12. Jahrhunderts eine Unwahrscheinlichkeit sind, die erhaltenen Schwibbogensysteme sind alle rundbogig [1]). Selbst wer alsodie Dachreliefs um 1180 oder gar um 1150 datieren will, kann damit noch nicht beweisen, daß die spitzen Gurten ebenso alt sind. Die Spätdatierung der Dachreliefs wird sich erst im Gesamtzusammenhang der immer noch sehr undurchforschten lombardischen Plastik endgültig erweisen oder widerlegen lassen.

Die letzte Frage der Abstriche: wie viele Kapitäle 1184 vollendet gewesen sein können, scheint nach den eben ausgesprochenen Bedenken schwierig. Leicht ist es, die Renaissanceplastiken des 15. Jahrhunderts abzuziehen — zu denen ich auch die Archivoltenranke des einen Kryptenfensters außen samt der Medusa in seinem Tympanon rechne (Bert.-Orl. Taf. 73) — Porter hält sie für ein Werk des 13. Jahrhunderts — leicht, auch die gotischen Kapitäle auszuscheiden, die ich schon aufgezählt habe. Daß die frühromanischen Kapitäle der Krypta zum ersten Zustand gehören ist nicht strittig, die Gruppe der spätromanischen, deren reifste Werke denen der vier Dienstkapitäle der Westfront entsprechen, können sämtlich bei der Weihe von 1184 fertig gewesen sein.

Man kann nämlich sehr klar diese zwei in sich geschlossenen Gruppen unterscheiden. Die eine besteht aus dem Westportal des Wilhelm und seinen Genesisreliefs, samt der Inschrifttafel mit Enoch und Elia, den zwei alten Portalen der Langseiten (Porta dei principi und Porta della pescheria) und den Kapitälen der Krypta. In letzterer stehen Typen verschiedener Art nebeneinander, zum Teil noch derselben frühen Stilstufe angehörend, die durch die Arbeiten in S. Abondio in Como belegt ist, d. h. die ganz flache Ornamentik mit dreisträhnigem Band und ausblühenden Palmetten [2]) zum Teil mehr oder weniger phantastischer Art: Figuren mit relativ kleinen flachen Leibern und großen vollrunden Köpfen. Stilistisch gehören alle diese Arbeiten eng zusammen, wenn auch verschiedene Hände anzunehmen sind und eine ältere und jüngere Generation nebeneinander wirkten. Dem Meister Wilhelm gehört nur das Westportal, nicht die Kryptenkapitäle. — Die zweite Gruppe umfaßt alles Übrige, d. h.

---

[1]) Die spitzbogigen Vierungsbogen im Dom von Pisa darf man nicht ohne weiteres ins Treffen führen (vgl. Hdb. d. Kunstwiss., S. 124ff.), die spitzen Arkadenbogen, die für den Dom von Ferrara in einem späten Stich überliefert sind, können auch nichts für die Schwibbogen von Modena beweisen, Arkadenbogen und Schwibbogen sind zweierlei.

[2]) Bei meinem letzten Besuch von Como bestätigte sich mir zu meinem Schrecken, was ich inzwischen auch auf guten Photographien gesehen hatte, daß die Fensterstreifen die kein Ornament tragen, nicht unfertig stehen geblieben sind wie ich im Hdb. der Kunstwiss. geschrieben habe, es sind vielmehr Renovierungsstellen. Der eine Fensterrahmen ist jetzt durch einen neuen völlig glatten ornamentlosen ersetzt, das Original aber ist noch vorhanden; es steht innen auf dem Altar! in der südlichen Nebenapsis.

alle Kapitäle der Dienste, welche die Entlastungsbogen der Zwerggalerie tragen, die der Zwerggalerien selbst, der Zwischensäulen und Scheintriforien im Innern. Dazu kommt noch die große Zahl kleiner Konsolen an den Rundbogenfriesen und schließlich die zwei Kapitäle in der westlichen Säulenreihe der Krypta, die jedem Beobachter als spätere Arbeit erkennbar sein sollten. Innerhalb dieser zweiten Gruppe findet man auf der Südseite noch einige, deren Blattwerk sich der Blockform des Kapitäls eng anschließt, noch sind sie auf der Oberfläche mehr aufgezeichnete Reliefs (ein Beispiel bei Bert.-Orl. Taf. 40), die Rollungen bleiben in der Fläche. Ganz summarisch gerechnet sind die Kapitäle der Nordseite gedunsener in den Leibern der Tiere, den Menschenköpfen oder Blättern; die der Westseite und der Ostapsiden abermals etwas reifer, freier, reicher. Es sind sehr feine Unterschiede, über die man im einzelnen heute noch streiten mag, die bei fortgeschrittenerem Studium sich objektiv werden festlegen lassen. Im Innern sind vor allem die korinthischen Kapitäle der Zwischensäulen stets bewundert worden, viele erklären sie für antik, O. Stiehl meinte dagegen: vor 1150 seien sie nicht entstanden. Sie gehören ihren Einzelheiten nach in die gleiche Schule, die auch die späten Blätterkapitäle mancher Säulen der Scheinempore gemeißelt hat, man hielt sich bei den großen Kapitälen nur enger an Vorbilder der Antike, aber antik sind sie bestimmt nicht (Abb. Bertoni Taf. 53),

Chronologisch liegen diese beiden Gruppen durch eine beträchtliche Zeitspanne getrennt auseinander, die erste erstreckt sich wohl von der Baugründung 1099 bis etwa 1120, die zweite ist sicher durch die Daten 1160—1190 eingegrenzt, aber die frühesten und spätesten ihrer Stücke sind doch so innerlich zusammen gehörig, daß die Zeitspanne von 30 Jahren zu groß erscheint, man darf sie rund auf die Jahre 1167—1184 einengen. — In Stilstufen ausgedrückt ist die erste Gruppe frühromanisch, die zweite spätromanisch. Die hochromanische Stufe ist nicht in Modena vertreten, sondern in S. Ambrogio in Mailand und im Dom von Parma. In diesen Plastiken findet man die ausgewogene Klassizität des Stiles, nicht mehr die erfrischend derbe Unmittelbarkeit der Frühstufe, noch nicht die saftige Üppigkeit der Spätstufe, sondern jene duftige Leichtigkeit der Flächenbesetzung, die hier gepaart mit Wirklichkeitsferne und Phantastik sich wie eine Harmonie einer anderen Welt darbietet.

2.

Die Rekonstruktion des Domes im Zustande von 1184 ist nunmehr durchführbar. Es war eine dreischiffige Basilika von fünf Doppeljochen in gebundenem System — ohne Querschiff — mit drei gleichfluchtenden Ostapsiden; rundbogigem Querbogensystem und Flachdecke (oder offenem Dachstuhl); ohne Emporen, aber Öffnungen in der Höhe, die sonst Emporenöffnungen entspricht[1]); im Ostjoch statt der jetzigen Vierung Decke und Dach in einfacher Fortsetzung der Westjoche, ebenso das Aufrißsystem, dagegen der Chorboden 1 m tiefer als jetzt und darunter die Krypta um 40 cm tiefer als jetzt. Nach Bertoni führte eine Mitteltreppe zum Chor hinauf und Seitenläufe in die Krypta hinab; das ist sehr wahrscheinlich. Bertoni gibt leider nicht an, wie er zu der so bestimmt vorgetragenen Behauptung kommt. Wie die Krypta ursprünglich aussah, ist ein ungelöstes Problem, ich glaube aber nicht, daß der Eindruck ein wesentlich anderer war als der jetzige. Die Stellung der Säulen fluchtet nicht gegen die Pfeiler zwischen den Apsiden, dies scheint mir ein Hinweis darauf, daß in dieser Flucht die großen Sockel der Zwischensäulen des oberen Chores standen. An Portalen waren nur drei vorhanden: das Westportal des Meister Wilhelm, das Nordportal neben der Krypta (Porta della pescheria) und das Südportal (Porta dei principi). Der Campanile war bis einschließlich zum vierten Obergeschoß vollendet (d. h. Erdgeschoß plus vier Obergeschosse). Abb. 6 bis 9.

Die Rekonstruktion der Körperformen stößt für das Innere auf keine besonderen Schwierigkeiten; wenn eine Mitteltreppe zum Chor führte, so waren seitlich davon Brüstungen vorhanden, über deren Aussehen wir nichts näheres wissen. Außen ist an der Stelle der Porta regia die Ergänzung eindeutig. Ebenso an der Schmalachse am jetzigen Querschiff an Stelle des Fensters eine Zwillingsgruppe der Zwerg-

[1]) Auch die Emporenfrage scheint strittig. Ich sehe am Bau nirgends eine Spur wirklich vorhanden gewesener Emporen, auch die Quermauern mit ihren Mittelstützen widersprechen einer solchen Annahme. Andererseits ist es klar, daß der Meister Lanfrancus sich an ein Vorbild hielt, das Emporen hatte und unklar, warum er daraus Scheinemporen machte. Eine Tendenz zur Hallenform nach poitevinischen Vorbildern (Hamann) ist keine ausreichende Erklärung.

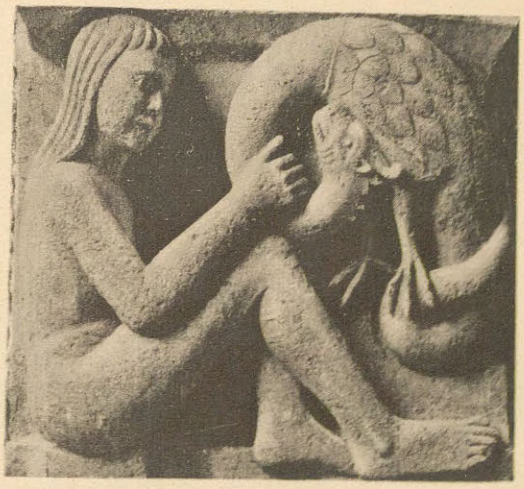
galerie, analog jener an der Schmalachse der Nordseite. Problematisch ist der Zustand der Westfront um 1184. An Stelle der Strebepfeiler ließen sich Dienste wie sonst rings um den Bau ergänzen, ich lasse aber alle Dienste fort bis auf die sicher alten an den Ecken, dagegen können neben dem Hauptportal bestimmt keine Vorlagen mit Diensten bestanden haben, weil dann die Genesisreliefs keinen Platz mehr gehabt hätten. Ob die Zwerggalerie im Mittelfeld durchgehen sollte ist ungewiß, eine Schwierigkeit lag darin, daß ihr Niveau rechts höher liegt als links, irgendein verschleierndes Mittelmotiv mußte also hier angebracht werden, und gerade diese Ungenauigkeit der Ausführung war es wohl, die den Architekten des 13. Jahrhunderts zur Einfügung des Löwensäulenvorbaus veranlaßte. Die Marmorverkleidung wird demnach sicher im Mittelfeld vielleicht auch in den Seitenfeldern noch gefehlt haben, man sah also, wie sonst so häufig noch heute an italienischen Bauten, den Backsteinkern mit Schmatzen.

3.

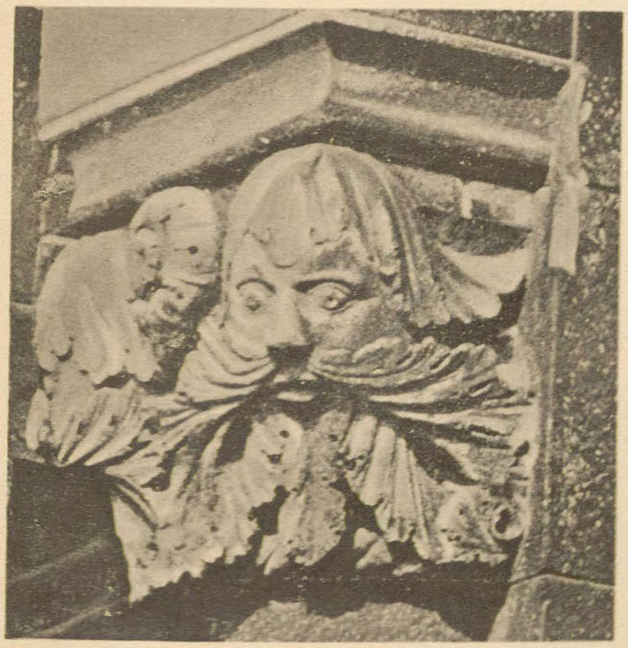
Diese Unregelmäßigkeit im Niveau der beiden Zwerggaleriestücke in der Westfront ist nicht die einzige am Dom. Die sehr genaue Grundrißaufnahme bei K. Porter zeigt die Maßabweichungen der Pfeilerstellungen des Inneren, die man im Original erstaunlich schwer bemerkt, ja eigentlich nur durch das Verfolgen des rechtwinklig verlegten — ganz modernen — Paviments erkennen kann. Dagegen müßte jedem Besucher des Domes die zu schmale Achse an der Marktseite auffallen: die zweite von Osten her gezählt, dieselbe die beim Umbau das schon etwas gotisierende Fenster mit der unter das Niveau der Zwerggalerie herabverlegten Sohlbank bekam. Über diese Achse schweigen die bisherigen Monographien. Vielleicht nahm man an, es sei eine jener eingestreuten Unregelmäßigkeiten, die den Bau „malerisch" interessant machen, die Langeweile beheben sollen. Eine romantische Auffassung hat gerade in den romanischen Bauten diese Tendenz als integrierenden Faktor des Stiles angesprochen. Ich glaube, der Architekt Lanfrancus, den die Relatio von 1106 so hoch preist, hat wegen dieser um 1 m zu schmalen Achse schwere Vorwürfe von seinen Bauherren und Kritikern zu hören bekommen und schlaflose Nächte gehabt, falls er nicht schon das Zeitliche gesegnet hat, ehe man hinter diese Fatalität kam, denn da er 1099 wohl mindestens 30jährig war, wird er um 1150 verstorben gewesen sein.

Diese zu schmale Achse der Südseite hat aber ihr Gegenstück auf der Nordseite. Leider habe ich bei meinem letzten Besuch von Modena (1926) dem Grundriß von K. Porter so absolute Genauigkeit zugetraut, daß ich glaubte, ich werde zuhause auch diese verzeichnet finden, weshalb ich keine Maße nahm. Möglich, daß zur Zeit als Porter die Aufnahme machte, diese Stelle nicht freilag, denn die Via Lanfranco, die jetzt an der Nordseite durchgeführt ist, war früher mit Buden verbaut. Ich habe bei allen früheren Besuchen auch von dieser Unregelmäßigkeit nichts bemerkt. In der Rekonstruktion gebe ich also nur eine ungefähre Skizze. Zählt man von der Ostecke der Nordlangseite her, so sind die drei ersten Achsen im selben System, das ringsherum geführt werden sollte, die vierte Achse enthält die Porta della pescheria, die fünfte ist im System den drei ersten gleich, die sechste aber hat in der Zwerggalerie statt der Gruppe von drei Bogen nur eine von zwei Bogen, weil sie schmaler ist — dementsprechend ist der Entlastungsbogen niedriger — dann folgt ein breiter Pfeiler, in ihm sieht man deutlich eine Verzahnung von zweierlei Mauerwerk, und zwar sitzt die westliche Seite auf der östlichen auf. Abb. 10. — Die übrigen Achsen von der 7. bis 15. sind wieder normal.

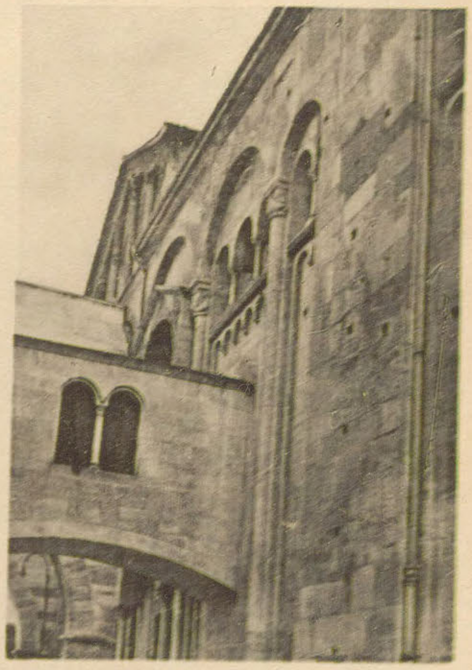
Für die Entstehungsgeschichte des romanischen Domes führt das zu dem sicheren Schluß, daß die Verkleidung der Ostpartie anfangs nur bis zu der ersten Achse südlich und bis zur sechsten nördlich vollendet wurde, daß dann nach einer Pause von Westen herschreitend die übrigen Achsen ausgeführt wurden. Man muß auseinanderhalten, wie weit der innere Backsteinkern von Osten her gefördert wurde und wie weit seine Verkleidung. Ersterer kann weiter vorangekommen sein, zum mindesten muß doch bei der Einweihung der Krypta, 1106, die Backsteinaußenwand im ganzen Chorjoch bis zum Chorniveau vollendet gewesen sein, aber sie kann auch darüber hinaus — sowohl nach oben wie gegen Westen hin fortgesetzt gewesen sein, ehe man an die Fortsetzung der Verkleidung ging. Mithin ist durch die Baunaht der Verkleidung an der Südseite — sie liegt innerhalb der ersten Achse, man sieht sie an der Richtungsabweichung in der Platte über dem Rundbogenfries — noch nicht die Endkante der ersten Bauführung gegeben, die unverkleidete Backsteinwand ging sicher weiter. Auf der



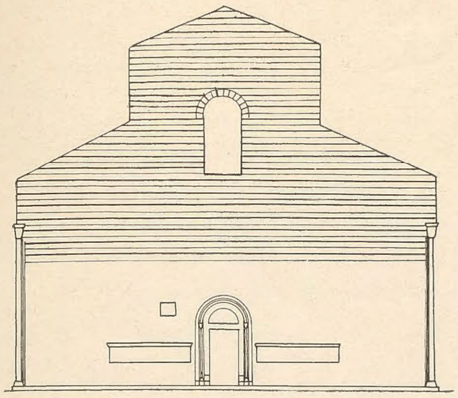
5. Relief der Südseite

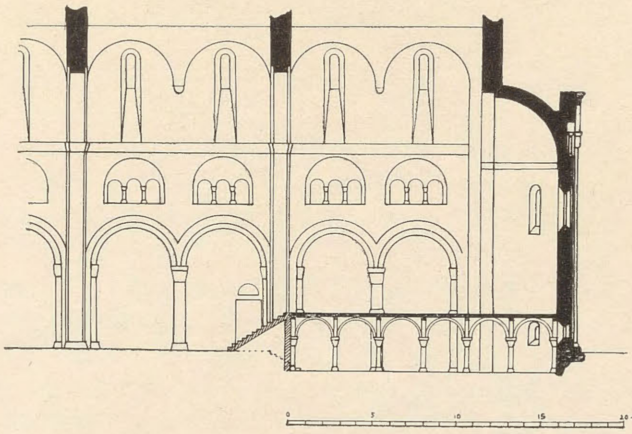


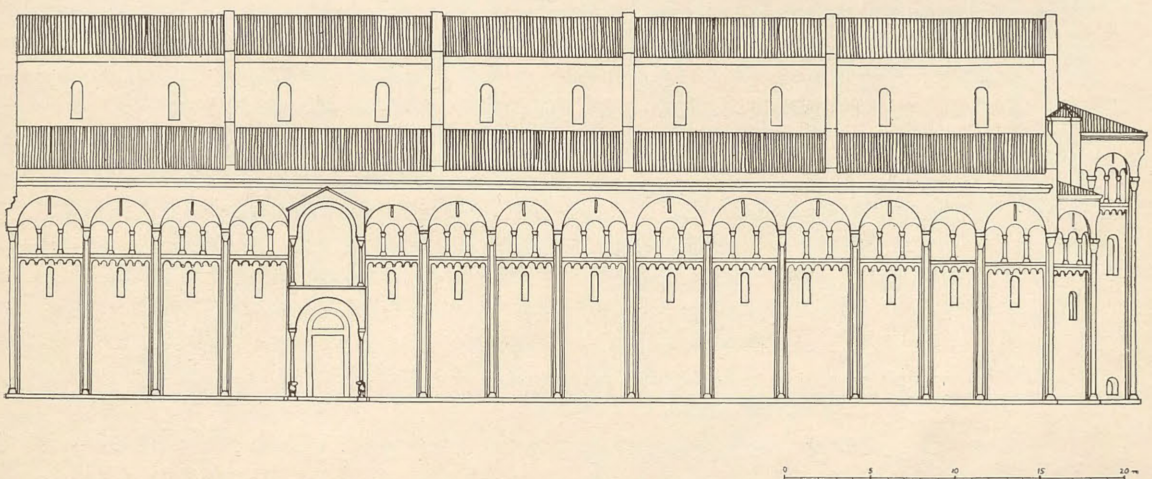
4. Kapitäl eines Dienstes der Westfront

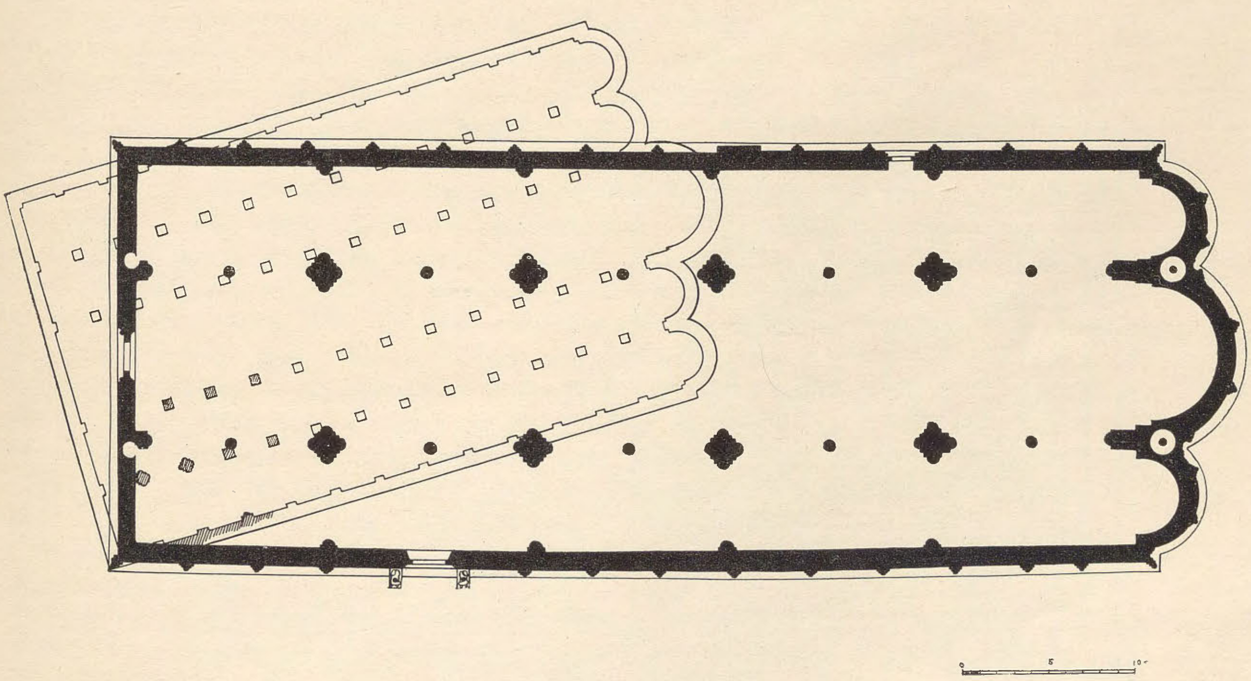


6. Außenpfeiler der Nordseite









Oben 8. und 9. Rekonstruktion der Westseite und des Längsschnittes.
Mitte 7. Rekonstruktion der südlichen Längsaußenseite.
Unten 6. Grundriß des jetzigen Doms und Rekonstruktion seines Vorgängers.
(Zeichnungen von Hans Junecke.)

Zu: Frankl, Dom in Modena.

Nordseite dagegen bedeutet der Pfeiler der sechsten Achse einen entschiedenen Abschluß, wahrscheinlich zwang ein Hindernis, die Arbeit hier abzubrechen.

Dies Hindernis kann nichts anderes als der alte Dom gewesen sein, der ja bis 1106 noch stand — vielmehr teilweise stand. Die Ausgrabungen von 1913 haben zwar nur einen kleinen Teil von ihm aufgedeckt, ergeben aber zwei Dinge sicher: daß die alte Kathedrale in der Orientierung erheblich von der jetzigen abwich und daß sie vor die jetzige Westfront vortrat.

Der alte Dom war beinahe nach Osten gerichtet, der jetzige wurde nach Südosten gedreht, wahrscheinlich in Übereinstimmung mit dem vorhandenen Straßennetz. Es war ein Bau, der fast so breit war wie der jetzige, nur statt dreischiffig: fünfschiffig. Über seine Länge wissen wir nichts. Wenn meine Vermutung richtig ist, daß der Altbau dem Neubau eine Grenze setzte, so muß man das Ausgrabungsfragment gegen Osten bis an den Pfeiler der Nordfassade ergänzen, es müßte daher die alte Apsis gewesen sein, die im Wege stand. Es wäre eine leichte und wenig kostspielige Mühe, an dieser Stelle der Via Lanfranco eine Ausgrabung vorzunehmen. Meist ergibt so eine Ausgrabung ein ganz anderes Bild als man erwarten konnte, aber wer Baugeschichte treibt, muß den Mut zu heuristischen Hypothesen haben. Und so gehe ich noch einen Schritt in der Hypothese weiter. Das erste Pfeilerpaar von Osten aus, die jetzigen Vierungspfeiler, stehen so, daß ein rechtwinkliges Joch entsteht, das nächste Pfeilerpaar gegen Westen (also die Hauptpfeiler vor dem Pontile) sind im Grundriß stark verschoben; auch dafür möchte ich die Existenz des Altbaus verantwortlich machen; denn falls wirklich die Hauptapsis dort lag, wo ich sie annehme, so sind die Nebenapsiden der Seitenschiffe zwischen den Pfeilern im Wege gewesen und gestatteten kein direktes Visieren. Nicht nur mit modernen Meßinstrumenten, auch mit sehr primitiven hätte es allerdings möglich sein müssen, die Abstände richtig zu bestimmen; erschwerend war immerhin, daß man das erste Pfeilerpaar wenigstens im Niveau des zweiten nicht sehen konnte, weil die Kryptamauer diesen Punkt verdeckte, und vielleicht ragte das erste Pfeilerpaar noch gar nicht über das Chorniveau auf. Man wird aber auch dann immer einwenden können, daß sich Zwischenpunkte zu indirekter Messung in beliebiger Zahl festlegen ließen. Wie immer — als von Westen her der Anschluß des Langhauses möglich wurde, hat man die Differenzen auf die Abstände der übrigen drei Joche verteilt, so daß auch diese im Grundriß vom rechten Winkel abweichen.

Die Relatio enthält zwei Angaben über Schwierigkeiten der ersten Baujahre. Im Anfang geht alles gut. Als man aber über die Fundamente hinauskam, fehlte es an passendem Steinmaterial — bis dahin hatte man hauptsächlich mit Backstein auskommen können. Dann findet man Stein in Fülle, was als Wunder gebucht wird. Crescunt ergo parietes, crescit aedificium. Et jamque tua Christe favente Clementia, ad hoc perlatum est opus summo cum studio et vigilantia, ut primus et maximus tanti operis artifex hoc proponat et asserat, se nihil amplius facturum, nisi gloriosi patris nostri Geminiani sanctissimum corpus de loco, in quo tum aderat transferretur ad alia. Darauf entsteht ein Zank, da eine Partei dagegen ist, die Gebeine des Heiligen umzuquartieren, allein der Architekt siegt und es erfolgt die Festlegung des Termines der Translatio. Warum soll ein Laienarchitekt erklären, er will nicht weiterbauen, ehe die Reliquie übertragen ist? Ich meine, er konnte gar nicht weiterbauen, ehe der alte Chor abgerissen war und dies hatte die Überführung der Reliquie zur Voraussetzung. Bei der Scheu der Modenesen, die Reliquie von ihrer geheiligten Stelle aufzuscheuchen, mußte er so dicht an den alten Chor heranbauen, daß jeder einsehen mußte: der Abbruch der alten Kathedrale ließ sich nicht mehr hinausschieben. Aus diesem Grunde führte er die zwei Mittelschiffpfeiler dicht hinter dem alten Chor auf, trotz aller Messungserschwerung. Ich schließe also, daß 1106 beide Ostjoche im Rohbau fertig waren, im Rohbau!, das ist trotz der Kürze der Zeit sehr leicht möglich, denn das Hochführen der Backsteinmauern geht ja sehr schnell. Die Baunaht des Rohbaus liegt an der Südseite dem Schlußpfeiler der Verkleidung der Nordseite gegenüber und verrät sich nur noch darin, daß hier ein Richtungsknick liegt, den die zwei Ostjoche mit den drei Westjochen im ganzen Grundriß bilden. Porter hat dies genau gemessen: die Südwand geht nicht geradlinig von der Ostecke zur Westecke; die Porta regia wurde auf dieser Knickstelle angelegt.

Aus der letzteren Beobachtung des Wandknickes ist zu schließen, daß die Westecke damals 1106 schon bestand. Von ihr aus wurde später nach dem Abbruch des alten Domes die Achsenteilung abgewickelt und als man an den im Osten schon vollendeten Teil der Verkleidung kam, zeigte sich der grobe

Meßfehler. Man kann hier wieder erstaunt sagen, die Strecke in gleiche Teile zu teilen, war doch im Grunde keine schwere Aufgabe und wenn man sich bei der Ausführung irrte, so mußte es leicht sein, den Meßfehler auf mehrere Achsen zu verteilen und einen leichten Ausgleich zu finden. Man wird versucht sein entgegenzuhalten, die Differenz beträgt etwa 1 m; auf 15 Achsen verteilt, müßte jede um etwa nur 6—7 cm breiter sein, dann fiele die schmale Achse fort; aber eben weil der Fehler so klein ist, konnte er sich leicht einschleichen, ohne bemerkt zu werden. Es wäre aber ein Irrtum, anzunehmen, die übrigen 14 Achsen seien alle genau gleich, eine beträchtliche Verschiebung entstand schon durch die Porta dei principi. Mit mehr Recht kann man sich wundern, daß nicht einmal die gerade Linie von Osten nach Westen richtig abgesteckt wurde und da kann man nur mit der Vermutung einspringen, daß auch hier irgendwelche Bauten im Wege standen. Wir wissen, daß die alte Kathedrale einen Kreuzgang hatte — die Kreuzgänge liegen meist auf der Südseite — es kann aber auch sein, daß hier der Campanile stand, von dessen Existenz zwar nirgends die Rede ist, der aber doch vorhanden gewesen sein dürfte.

Die Baunaht im Pfeiler der Nordseite und die Lage der Schmalachse der Südseite beweisen, daß auf beiden Seiten von Westen her an die schon bestehenden Ostteile herangebaut wurde, und dies bedeutet, daß die Westfront in ihren Ecken abgesteckt und ausgeführt war, ehe die Schließung der Langseiten erfolgen konnte. Wenn die Südwestecke der Fassade 1106 noch nicht vorhanden gewesen wäre, dann würde man höchst wahrscheinlich die Südwand ohne Knick verlängert haben. Mit dieser Folgerung halte ich alle Zweifel an der Datierung des Westportals vor 1106 für erledigt. (Ich selbst habe oft an eine spätere Datierung gedacht, auch in Kollegs als Hypothese ausgesprochen.) Es ist denkbar, daß 1106 an der in Backstein begonnenen Westfront nur das Portal eingesetzt wurde und die Genesisstreifen nicht aus vier Stücken bestanden, sondern aus nur zweien, die erst später in je zwei zerlegt wurden, um zwischen die Lisenen eingepaßt zu werden. Dann wäre auch die von Hamann beanstandete Gehrung der Gesimse über den Reliefs gar nicht auf die Rechnung des Meister Wilhelm zu setzen. Vielmehr legt die Gehrung nahe, daß die Gesimse an den Enden der Reliefs in logischer Weise vorsprangen, die Reliefs also ursprünglich nicht dicht an das Gewände des Hauptportals anschlossen.

Die Niveaudifferenz in den beiden Zwerggaleriestücken der Westfront erklärt sich daraus, daß in der Ostpartie starke Senkungen und Verdrückungen eingetreten sind und man sich an die neu entstandenen Maße halten mußte. Irgendwo mußte die Differenz zusammenstoßen. In den Langseiten wäre sie zu auffällig gewesen außer an der Porta dei principi. Sicher wäre es am besten gewesen an der Ecke selbst umzuspringen, aber man verließ sich wohl mit Recht darauf, daß ein kräftiges Mittelmotiv in der Westfront den nicht großen Höhenunterschied verschleiern werde.

Trotz allen hypothetischen Einschlags ergibt sich eines als festes Resultat. Die Annahme Stiehls, der Bau sei in horizontalen Schichten hochgeführt — was auch Porter glaubt — ist unhaltbar; die Bauabschnitte trennen sich durch Vertikalebenen. Das Bauen aufeinanderzu von beiden Enden her, läßt sich an vielen italienischen Sakralbauten der romanischen Zeit beobachten, vielleicht findet man auch anderwärts die Erklärung in der Rücksicht auf den älteren Bau, der möglichst lange zum Gottesdienst erhalten werden sollte. Aber es gibt Fälle, wo diese Erklärung bestimmt nicht zutrifft, z. B. im Dom von Ferrara, wo eine ältere Kathedrale an der Baustelle der jetzigen nie bestanden hat[1]). Und selbst in Modena bleibt das gleichzeitige Inangriffnehmen von Westen und Osten her erklärungsbedürftig; im Osten nämlich hinter dem alten Dom mit dem Neubau zu beginnen, war sehr vernünftig, im Westen aber einen Teil des Altbaus abzutragen und durch eine im Winkel stehende Westwand für den Interimszustand zu schließen, bedeutete für den geregelten Fortgang der Benutzung eine Störung. Daß man es so eilig hatte und nicht wenigstens bis 1106 wartete, ist nur aus der Wertung des Westportals verständlich. Man wollte den prunkvollen Eingang, der in seiner Art etwas Neues bedeutete und nahm ihn sofort in Angriff, sollte dies auch die Kasse vorzeitig leeren. War einmal der Chor und das Westportal durchgesetzt, dann mußte sich das Geld für den Rest in der nächsten Generation schon finden.

Und daß eine Baupause eintrat, ist ja aus den alten Nachrichten herauszulesen. Man muß sich

[1]) Deutsche Beispiele: Hamersleben, wo dadurch die Niveaudifferenz des Schachbrettfrieses im Mittelschiff seine Erklärung findet, ferner Königslutter, wo auch der Schachbrettfries nicht in gleichem Niveau durchgeht, hier liegt die Ungenauigkeit noch offensichtlicher vor.

doch bei der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion des Bauvorgangs die Frage vorlegen: was geschah von 1106—1184? Wenn nämlich 1106 nach der Einweihung der Krypta und nach der Vollendung des Rohbaus zweier Joche (im Osten) samt dem Westportal nur noch der Abbruch des alten Domes und der Neubau dreier Joche (im Westen) nötig war, wieso brauchte man für diese Teile zwölfmal soviel Zeit? Man muß allerdings noch den Campanile mit berücksichtigen, der wegen der stärkeren und höheren Mauern länger brauchte, aber auf die Vollendung des Turmes mußte man mit der Hauptweihe nicht warten. Wichtiger wäre der „Ausbau". Aber das Innere ist unverputzt und erhielt nur stellenweise Fresken[1]). Man kann nur anführen, daß die plastische Ausführung der Portale der Langseiten und der vielen Kapitäle so lange aufhielt; es waren sogar noch einige Kapitäle mehr vorhanden als jetzt, da ja der Querhausbau die Zwischensäulen und Scheinemporen des letzten Joches entfernt hat. Diese wohl durchwegs nach dem Versetzen (après la pose) ausgeführten Kapitäle sind in horizontalen Schichten vorgenommen worden, woraus vermutlich Stiehl den falschen Schluß auf das Entstehen des Baus selbst gezogen hat. Aber auch darauf, daß das letzte Kapitäl fertig gestellt sei, brauchte für die Weihe nicht gewartet zu werden. Die überlieferte feierliche Weihe kann eine jener Weihen gewesen sein, die man bei der Durchreise eines Papstes — hier Papst Lucius III — vornahm. Allein wir sahen ja, abgerechnet jene Plastiken, die dem Umbau vom Anfang des 13. Jahrhunderts angehören, können fast sämtliche Kapitäle der Basilika 1184 vollendet gewesen sein und ihre Anfertigung muß nach der großen Baupause erfolgt sein.

Eine Nachricht besagt, daß 1148 die ganze Stadt Modena durch einen Brand zerstört wurde. Dies mußte, selbst wenn der Dom unversehrt blieb, einen Stillstand der Bauführung herbeiführen, da man zuerst die Brandschäden der Wohnhäuser wiedergutzumachen hatte. Eine zweite Nachricht, die hierher gehört, ist das schon genannte Dekret von 1169, daß der Massaro des Domes alle Steine, die er auf den Straßen der Stadt fände oder ausgrübe, für den Dombau verwenden dürfe. Das bedeutet, daß 1169 der Bau wieder in Schwung kam. K. Porter bezieht diese Nachricht hauptsächlich auf den Turm, Greischel auf den Pontile, sie kann sich ebensogut auf die Basilika selbst beziehen. Die Nachricht heißt wörtlich: „. . . . statuerunt, ut Massarius Sancti Geminiani presentes et futuri habeant licentiam et liberam potestatem sua auctoritate fodendi lapides per stratas et plateas Civitatis . . . ."[2]). Wie man im übrigen die Unterbrechungen des Bauvorgangs sich denken mag, bleibt ein Spiel der Phantasie — ich denke mir eine erste Bauzeit von 1099 bis um 1120 und eine zweite von 1169—1184, — daß aber der Bau schubweise entstand, dürfte jedem, der mittelalterliche Baugeschichte kennt, selbstverständlich sein.

Diese ganze Rekonstruktion des Bauvorgangs steht und fällt schließlich mit der Datierung der ausgegrabenen Reste des Altbaus. Ich nahm stillschweigend an, daß dieser Vorgänger vor 1099 entstand. In mündlicher Mitteilung hat Hamann die Vermutung ausgesprochen, diese Reste stammten von dem 1099 begonnenen Neubau selber, und dieser sei 1117 beim großen Erdbeben eingestürzt, dann erst habe man den jetzt stehenden Dom begonnen. Die Bauvorgänge würden sich dann in ihrer relativen Chronologie ebenso abgespielt haben wie ich eben vortrug, nur mit verschobener absoluter Chronologie — ausgenommen die Translation der Reliquie. Und nach der ganzen Gewichtigkeit, mit der dieser Akt vorgenommen wurde, muß man doch annehmen, daß eine zweite Translation nach 1117 in irgendeiner Nachricht erhalten geblieben wäre. Deshalb glaube ich, daß der Altbau älter ist als 1099. Eine genauere Datierung stößt auf die größten Schwierigkeiten. Die Pfeilerform, ein quadratischer Kern mit vier Halbsäulen, ist der einzige Anhalt. Die einzigen sicher aus dem 11. Jahrhundert stammenden italienischen Bauten, S. Abondio in Como und der Dom in Pisa sind Säulenbauten. K. Porter zählt allerdings eine große Zahl auf, darunter wären dann auch Kirchen mit gleicher Pfeilerform wie sie der Altbau von Modena hatte. Aber alle diese Datierungen halte ich für nicht stichhaltig. Im Poitou, wo die Pfeilerform zum Schulmerkmal gehört, dürfte sie sich auch kaum vor die Zeit von 1080 zurückverfolgen lassen.

[1]) An der ganzen Kämpferlinie der jetzigen Gewölbe sieht man einen weißlich-schmutzigen Streifen, hier lief ein Kreuzbogenfries entlang, der bei Dehio und v. Bezold (Taf. 162) noch eingezeichnet und jetzt abgetragen ist. Aus welchem Material er bestand, weiß ich nicht. K. Porter, l. c. III, 17, Anm. 50.

[2]) Es müßte wohl heißen „Massarii", da sich darauf presentes et futuri bezieht — oder „presentis", wenn gemeint ist der gegenwärtigen und künftigen Kirche des Hl. Geminianus.

Wenn aber der Altbau erst um 1080 entstand, ist es schwer verständlich, daß er kaum 20 Jahre später aufgegeben werden mußte. Und dem widerspricht auch die Relatio: . . . Ecclesia . . . tamen longo annorum situ et multorum etate confecta uirorum crebris scissuris multisque rimis a fundamentis quodammodo uidebatur non solum insistentibus uerum etiam intrantibus seu exeuntibus inferre ruinam. Bertoni datiert diesen Bau in das 7. Jahrhundert, wird aber kaum viel Gefolgschaft finden. Der Ausdruck: multorum etate confecta uirorum heißt in anderer Lesart multa etate confecta. Confecta bezieht sich auf das vorangehende Wort Ecclesia. Wie viele Menschenalter wirklich vergangen waren, können wir nach den bisherigen Funden und der noch sehr mangelhaften Kenntnis der Baugeschichte Italiens in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts nicht sagen, aber möglich ist es, daß der Altbau aus der Zeit um 1000 herrührte.

4.

Mit diesen Analysen ist das, was ich zur Biographie des Domes beitragen wollte, erschöpft; man wird noch einige Worte über seine Stellung innerhalb der gesamten Baugeschichte Europas im 12. Jahrhundert erwarten. In der Hauptsache habe ich mich darüber schon im Handbuch der Kunstwissenschaft ausgesprochen: in der Raumform rückständig, in der Körperform vor allem in der dekorativen Bauplastik wegweisend, in der Gesamtqualität selbst unter den romanischen Bauten Italiens eines der höchsten Meisterwerke.

Als gleichzeitige Bauten braucht man nur Speyer II und die Trinité in Caen mit ihren Rippengewölben zu nennen, um ins Bewußtsein zu rufen, wie weit damals um 1100 Italien hinter den führenden Nordländern zurückstand. Ich gehe darauf nicht nochmals ein. Man vermenge nur nicht das Urteil über die historische Fortgeschrittenheit mit der anhistorisch zu messenden künstlerischen Qualität!

Um so schwerer fällt die mit höchster Qualität verbundene Fortgeschrittenheit der Dekoration ins Gesicht. Wie armselig sind die eben genannten Vergleichsbeispiele an Bauplastik; in Caen so gut wie keine, in Speyer das wenige, was damals vorhanden war, von Italienern geschaffen. Über die Geschichte der Zwerggalerie habe ich ebenfalls im Handbuch ausführlich gehandelt, gestehe aber, daß ich inzwischen wieder kritisch gegen das dort Vertretene geworden bin. Lanfrancus hat jedenfalls schon sehr früh die Zwerggalerie, die in Deutschland nur die Chöre bekrönt, um den ganzen Bau geführt, ein Motiv, das in Deutschland erst an der Gotthardkapelle in Mainz um 1130 auftritt. Ist das Umkreisen des ganzen Bauwerks mit diesem schattigen Motiv stilistisch schon eine Vorwegnahme spätromanischer Auflösung, so noch mehr die Ineinandersteckung der Zwerggalerie mit der Dienstbogenreihe, wodurch der Rundbogenfries statt über die Vertikalgliederung zu kommen, in sie eingeschoben ist. Als spätromanische Einzelheit ist auch die gedrehte Kannelur der Säulchen zu bezeichnen, die an den Prophetenädikulen und den Seitensäulen des Westportals auftritt.

Auf die geographischen Probleme schließlich einzugehen, würde eine neue Abhandlung, ja ein Buch ergeben. Hamann hat in seinem Buch über die südfranzösische Protorenaissance alles dadurch auf den Kopf gestellt, daß er das Weihedatum von 1116 auf die Westfront von St. Gilles bezog statt auf einen Teil der Krypta und hat daher dies spätromanische Werk zum Ausgangspunkt der ganzen Bauplastik des 12. Jahrhunderts erhoben. Was in Modena ein erstes schöpferisches Tasten ist, faßte er als depravierte Nachahmung auf. Er rechnet dem Guilielmo eine ganze Reihe von Mißverständnissen vor, allein die Mißverständnisse liegen bei Hamann. Er sagt, in Modena sei das französische Portalprogramm mißverstanden: statt daß eine typologische Gegenüberstellung stattfände, sei nur die eine, nämlich die alttestamentliche Seite vorgeführt und breit behaglich ausgedehnt. Ich glaube es liegt der Vorläufer jener rational ausgesponnenen französischen theologischen Programme vor, obendrein läßt die Anbringung von Christus und den Evangelistensymbolen ahnen, daß von Anfang an unten die Sündhaftigkeit der Menschheit vom Sündenfall bis zur Sündflut erzählt wurde — dazu die Erschaffung der Menschen, d. h. der ursprüngliche Zustand der paradiesischen Reinheit — und daß oben die Repräsentation der Erlösung folgen sollte. Hamann sieht in dem Auf und Ab der Reliefs einen Mangel an architektonischer Klarheit, es ist aber längst bekannt, daß die Reliefs ursprünglich alle in gleicher Höhe angebracht waren. Hamann leitet die Säulchen, welche die Szenen des Paradieses trennen, von einem Hallen-

hintergrund des Judaskusses in St. Gilles ab[1]), Meister Wilhelm war naiv, aber nicht dumm und hat gewiß nicht gemeint, die Paradiesszenen spielten sich vor einer Halle ab; die Säule gehört zum Rahmenwerk wie der Rundbogenfries und bildet einen Binnenrahmen zwischen den Scenen. Über die Gesimsabschrägungen, ehe die Ecke erreicht ist, habe ich oben schon gesprochen (S. 50). Die Hauptsache aber ist: Hamann meint, der Stil sei hier und dort derselbe: „dieser ganz charakteristische, mit zusammengehaltener glatter Oberfläche in flachem Relief, in dem die Falten als breite Streifen (breitfaltiger Figurenstil) fächerförmig entfaltet und durch Doppellinien abgesäumt sind. Nur hat in St. Gilles — wie in Modena nur die Gestalt der Wahrheit an der Südfassade — alles mehr Schwung und Leidenschaft." Gewiß mehr Schwung und Leidenschaft — man füge hinzu von weit geringerer Qualität — aber glatt ist die Oberfläche in St. Gilles nicht mehr. Hamanns Beschreibung paßt vorzüglich zu den Reliefs des Meister Wilhelm, ganz und gar nicht zur Westfront von St. Gilles; das Portal als Ganzes und alle seine Hauptbestandteile sind porös wie ein Schwamm. Nur die Sockelreliefs sind sehr flach, aber selbst sie erweisen sich im einzelnen weniger gespannt als die Oberflächenbildungen des Meister Wilhelm, selbst sie sind von der Zweidimensionalität entfernter, als ein noch so in Vollrelief gehaltener Kopf der Frühzeit. Denn nicht auf den Unterschied von Hoch- und Flachrelief kommt es an, sondern auf die Scheu vor Konkavitäten in den Flächen, aber auch in den Konturen. In St. Gilles ist ein Teil der Falten, z. B. bei dem Kain-Abelrelief, das Hamann abbildet[2]), wie in ganz früher Zeit als Schattenstrich, d. h. als Graben eingetragen, der an der Falte entlang läuft, aber diese Furche ist tiefer als die Niveaudifferenzen der plattgedrückten Falten des Meister Wilhelm. Ebenso lehrt das Rankenkapitäl aus der Daurade in Toulouse gegenübergestellt der Ranke vom Westportal in Modena[3]) nur, wie schattentief das spätromanische Toulouser Stück ist, wie der Grund schon zum Unergründlichen wird, wie flach dagegen die Ranke in Modena bleibt.

Freilich — die Stilgeschichte der Plastik des 12. Jahrhunderts läßt sich hier nicht so nebenher darstellen, für die beiden in Frage stehenden Werke, das Westportal in Modena und das von St. Gilles entscheidet aber schon die Baugeschichte. Für St. Gilles ist der Nachweis erbracht, daß die Westfront erst nach 1150 kann in Angriff genommen worden sein, ich halte sie aus stilkritischen Gründen, die sich auf das architektonische Gerüst, auf die Plastik und die Ornamentik beziehen, für noch später: um 1170. Hamann müßte erst die im Congrès archéologique von 1910 gegebene Baugeschichte entkräften. Wenn der Meister Wilhelm ein Plagiator von St. Gilles gewesen sein soll, muß also nachgewiesen werden, daß er nach 1150 oder (nach meiner Ansicht) nach 1170 gearbeitet haben müßte. Daß die Westfront 1106 bestand, folgt aus der Bauanalyse; daß das Portal damals auch bestand, halte ich daraus für erwiesen, daß die Inschrifttafel den Meister Wilhelm nennt und die beiden Figuren des Enoch und Elias (nach Porters ansprechender Deutung zwei Unsterbliche, um auf den unsterblichen Ruhm des Künstlers anzuspielen) von derselben Hand sind wie die Genesisreliefs und die Propheten der Portalleibung. Wenn auch die Schlußverse mit der Nennung des Wilhelm erst nachträglich hinzugemeißelt wurden, bleibt es doch das weitaus Wahrscheinlichste diesen Künstlernamen auf die Skulpturen des Westportals nicht etwa auf die Kapitäle usf. des Aufrißsystems zu beziehen, denn sie fordern zur stolzen Nennung weit mehr heraus als alle übrigen Skulpturen des Domes.

Und in der Tat, soweit wir uns — allerdings mit kritischem und unvoreingenommenem Blick — umsehen, es sind die ersten Skulpturen, die mit einem Portalgewände verknüpft werden. Skulpturen an Kapitälen und in Tympanen mögen vorausgegangen sein. Modena ist der Auftakt zu jener Kette von Unternehmungen, die in den Portalen von Amiens und Reims ihren Höhepunkt erreichten. Noch war es ein lockeres Nebeneinander, schon die nächste Generation brachte die Verschmelzung in den Portalen von Ferrara 1133—1135 und am Dom von Verona 1139. Den entscheidenden Schritt aber zu den gotischen Kompositionen bedeuten die Portale von St. Denis, die vielleicht schon 1137 in Angriff genommen wurden, jedenfalls vor 1140. Aus der normännischen Schule konnte die Anregung zu diesem morphologisch so wichtigen Bestandstück der Gotik nicht kommen, auch nicht aus Burgund, weil das Portal von Vezelay natürlich nicht von 1132 stammt, sondern erst aus der Zeit um 1170, am wenigsten

[1]) Abb. bei Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, Bd. I, S. 45.
[2]) Abb. bei Hamann l. c. S. 46.
[3]) Ebenda S. 47.

aus der Provence, die um die Zeit von 1140 erst beginnt in die spätromanische Entwicklung einzutreten und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nichts irgendwie Bedeutendes geleistet hat. Auch die übrigen Bauschulen, selbst der Poitou kennen das Figurenportal vor 1140 nicht[1]).

Die Figuren von St. Denis für sich, auch die am Westportal von Chartres usf. sind romanisch, noch absolut nicht gotisch. Zwei einzelne Figuren wie die in St. Denis aufbewahrten aus Corbeil sind echt romanische Plastik. Aber dadurch daß diese Figuren in gotischen Zusammenhang gerieten, bestand der Zwang, sie dem neuen Stil zu assimilieren. Es ist ein Problem für sich, den Moment zu erkennen, wo die Figuren selbst schon ganz gotisch werden — die in Amiens und selbst in Reims verdienen diese Bezeichnung noch nicht ganz — genug daß hier eine so enge räumliche Verbindung vorlag, daß die Plastik gezwungen wurde, dem Stil der Architektur nachzufolgen. Die Stellung des Domes von Modena innerhalb der europäischen Gesamtentwicklung ist daher nicht durch die Raumform bedeutend, wohl aber durch die Aufrißbildung der Außenseiten und die folgenschwere Idee, die in der Verbindung von Portal und Plastik gelegen war.

[1]) Erst nach Niederschrift dieser Untersuchung bekam ich das neue Buch von A. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads zu Gesicht. Es bedeutet eine unschätzbare Ausweitung unserer Kenntnisse der Plastik des 11. und 12. Jahrh. Sein grundsätzliches Eintreten für Frühdatierung gibt sehr zu denken und manche seiner Datierungen leuchten mir ein, aber nicht alle (z. B. nicht Vezelay). Auch seine Meinung, Versetzungen fertiger Plastik war die Regel und Bearbeiten après la pose sei nie vorgekommen, ist ein leicht zu widerlegender Irrtum. Beides kam vor. Aber selbst wer Porters sämtliche Daten annimmt, findet kein Portal mit Gewändefiguren und seitlichen zugehörigen Reliefs vor Modena.

ÜBER DIE REIHENFOLGE DER VIER MEISTER VON REIMS

Mit 3 Textabb. und 4 Abb. auf 2 Tafeln. *Von ERWIN PANOFSKY*

In der Einleitung zur „Insel der Pinguine" hat Anatole France der historischen Methodik eine nachdenkliche Betrachtung gewidmet: „Es ist außerordentlich schwer, Geschichte zu schreiben. Nie weiß man genau, wie die Dinge sich zugetragen haben, und die Verlegenheit des Historikers steigt mit der Fülle der Dokumente. Wenn ein Geschehnis durch die Aussage eines einzigen Zeugen bekannt ist, so vertraut man ihm, ohne lange zu schwanken. Ratlos wird man abei, wenn die Ereignisse von zwei oder mehr Zeugen berichtet werden; denn ihre Aussagen widersprechen einander stets und sind stets unverträglich."

Es gibt nicht viele Fälle, in denen dem Forscher die Ernsthaftigkeit dieser nur halb ironischen Sätze so schmerzlich deutlich wird wie der der Kathedrale von Reims. Der Dürftigkeit der absoluten Daten (6. Mai 1211: Baubeginn unter dem Erzbischof Aubry de Humbert; 7. September 1241: Chorweihe; 1221, 1246 und 1251: Papstbullen, in denen die Diözesanen zur Deckung der gewaltigen Bauschulden aufgefordert werden; 1299: Errichtung eines Werkplatzes südlich der Kirche) steht ein verwirrender Reichtum mittelbarer Quellenaussagen gegenüber, die mit jenen und untereinander in Einklang gebracht werden müssen: 1. Die Aufnahmen des Villard de Honnecourt, die, wenn auch nicht mit Sicherheit, so doch mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit von etwa 1225 bis 1235 versetzt werden dürfen, von denen aber in jedem Einzelfalle nachgeprüft werden muß, ob sie sich auf schon ausgeführte bzw. in der Ausführung begriffene, oder aber auf nur projektierte Bauteile beziehen[1]; 2. die deutschen Monumente, die die Kenntnis Reimsischer Plastik voraussetzen, in erster Linie die Skulpturen von Bamberg und die Lettnerfragmente von Mainz; 3. die in zwei alten Kopien überlieferten Inschriften des im XVIII. Jahrhundert zerstörten „Labyrinths" der Reimser Kathedrale (Abb. 2), die uns über die Namen der vier in seinen Eckfeldern bildlich dargestellten Hauptmeister, über die bemerkenswertesten Ergebnisse ihrer Tätigkeit und — bei dreien von ihnen — auch über die Länge ihrer Amtsführung Aufschluß erteilen.

Der Würdigung dieser Zeugnisse muß naturgemäß zunächst eine Feststellung dessen vorangehen, was das Monument selbst uns über seine Baugeschichte mitzuteilen vermag. Es sei erlaubt, die wichtigsten Ergebnisse, die die Forschung in dieser Beziehung erreicht hat — in erster Linie dank der quellenkritischen Arbeit Louis Demaisons[2] und der scharfsinnigen Architekturanalysen Anthyme Saint Pauls[3] und Hans Kunzes[4] —, in Kürze zusammenzufassen.

Der Bau, wie er ursprünglich geplant war, bedeutete in gewissem Sinne einen Ausgleich zwischen dem Vorbild von Chartres und den Baugepflogenheiten der Champagne. Der Chor mit seinen eingezogenen Strebepfeilern knüpft an den Typus von St. Remi und Orbais (Abteikirche) an, an Chartres erinnern dagegen die queroblonge, nicht quadratische Bildung der Vierung, das wenig ausladende Querschiff und die Disposition der Türme: je zwei sollten die Mittelschiffe des Querhauses flankieren und mit dem Vierungsturm zusammen eine Gruppe bilden, zwei weniger mächtige die Seitenschiffe das Langhaus nach Westen hin abschließen. Der ganze Ostbau ist fast als Zentralbau behandelt; zu diesem Eindruck trägt einerseits der geringe Abstand zwischen Querhaus und Apsis, andererseits die Tatsache bei, daß Binnenchor und Kapellen in völlig gleicher Weise (als halbiertes Zehneck) behandelt sind, welche Disposition zugleich bedingte, daß der Binnenchor mit seinem Vorjoch unter einen gemeinsamen Schluß-

[1] Album de Villard de Honnecourt, offizielle Ausgabe der Bibl. Nationale, Tafel XX, XXX, LX—LXIV.

[2] Congrès archéologique de France, Bd. 78, 1911, S. 19ff. und „La cathédrale de Reims" in den Petites monographies des grands édifices de France. Ferner vor allem Bulletin monumental, LXVI, 1902, S. 27ff. und Bulletin Archéologique du comité . . . 1894, S. 23ff.

[3] Bulletin monumental, LXX, 1906, S. 318ff.

[4] Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik, Diss. Straßburg 1909, erschienen 1912, S. 44ff. — Die auf Reims bezüglichen Angaben bei H. Karlinger, Die Kunst der Gotik (= Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. VII), 1927, S. 28, 617 und 631) enthalten bei aller Knappheit manche Irrtümer.

stein zusammengefaßt werden mußte[1]). Diese Zusammenfassung wiederum machte eine sehr schmale Form des Vorjochs notwendig (damit die Winkel zwischen den 8 in jenem gemeinsamen Schlußstein zusammengefaßten Rippen einigermaßen ähnlich blieben), woraus sich, wenn ein unvermittelter Bruch vermieden werden sollte, eine sukzessive Verschmälerung der 3 Joche zwischen der Vierung und dem Binnenchor ergab; denn die die Vierung umgebenden Joche sind (dem quadratischen Grundriß der Querhaustürme zuliebe) tiefer als ein normales Langhausjoch, das zweite Joch ist einem Langhausjoch annähernd gleich, das letzte, wie gesagt, erheblich schmäler als ein solches. Mit dieser Abnahme der Jochtiefe geht eine Abnahme der Pfeilerstärke Hand in Hand: während in Chartres, wo auch die Langhausstützen ziemlich robust gebildet sind, diejenigen Querhauspfeiler, auf denen die Querhaustürme aufruhen, nicht stärker als die übrigen gestaltet zu werden brauchten, mußte der Reimser Meister, der die Langhauspfeiler möglichst grazil zu bilden bestrebt war, den Querhausturmpfeilern einen etwas größeren Querschnitt verleihen und sogar (damit nicht Pfeiler von verschiedener Stärke in einem Joche zusammenträten) auch das Pfeilerpaar östlich der Vierung ihnen angleichen[2]).

Eine letzte Ähnlichkeit mit Chartres bestand darin, daß das Langhaus, von der Vierung bis zur Westfassade gerechnet, ursprünglich nur sieben Joche umfassen sollte, wodurch der Ostbau im ganzen ein entschiedenes Übergewicht über den Westbau erlangt hätte. Hier hat nun aber eine grundsätzliche Planänderung Wandel geschaffen, die zur Verlängerung des Langhauses um 3 Joche und zu einer ganz neuen, das alte Verhältnis zwischen Ost- und Westbau geradezu umkehrenden Akzentuierung der Westfassade und ihrer Türme führte. Es läßt sich nämlich eine eigentümliche Baunaht feststellen, die das Langhaus in zwei stilistisch und technisch verschiedene Teile scheidet: sie trennt, wenn wir die Wand der Seitenschiffe ins Auge fassen, genau das 7. und 8. Joch, wenn wir dagegen unser Augenmerk auf die Pfeilerreihe des Mittelschiffs richten, das 6. und 7., indem das östliche Pfeilerpaar des 7. Jochs noch zu dem älteren Bestand, das westliche Pfeilerpaar desselben 7. Joches dagegen schon zu dem jüngeren gehört[3]). Dieser sozusagen zickzackförmige Verlauf der Baunaht erklärt sich nur durch die Annahme, daß die Fassade der Kirche sich ursprünglich schon auf der westlichen Abschlußlinie des 7. Joches aufrichten sollte: dann waren hier natürlich keine Langhauspfeiler mehr vorgesehen, so daß der umbauende Meister sie neu errichten mußte, während er die Seitenschiffswände noch bis zu eben dieser Abschlußlinie ohne weiteres benutzen konnte; an der Front des solchermaßen verlängerten Schiffes aber erhob sich nunmehr die gewaltige, in ihrem Grundriß das Ausmaß eines Langhausjoches wesentlich überschreitende Westfassade, wie wir sie heute vor Augen haben.

Die somit vorauszusetzende ältere Fassade dagegen hätte einen relativ bescheidenen Bau dargestellt: die Türme, auf der Grundlage je eines Seitenschiffjoches errichtet, wären sogar schwächer gewesen als die Querhaustürme, und die Seitenportale hätten wegen dieser Kleinheit des Turmgrundrisses keine abgeschrägten, vielmehr nur rechtwinklig in die Tiefe führende Gewände erhalten können; nur für das Mittelportal wäre der normale Laibungswinkel von 45^0 möglich gewesen. Dem Scharfsinn Kunzes ist es gelungen, die alten, vor der Planänderung bereits in den Werkstücken großenteils fertiggestellten Portale am gegenwärtigen Bau wiederaufzufinden: das ursprüngliche Mittelportal (die Porte St. Sixte) und eines der ursprünglichen Seitenportale (das Jüngste-Gerichts-Portal) sind nach dem entscheidenden Umbruch — vermutlich um 1235/40 — an die Front des nördlichen Querhauses versetzt worden, wobei zwölf von den schon fertiggestellten Gewändefiguren ihre Stelle erhielten, die fünf Lokalheiligen mit einem begleitenden Engel an den Laibungen der Porte St. Sixte, die sechs Apostel an den Laibungen des Jüngsten-

[1]) Sonst würde der Schlußstein des Apsisgewölbes auf den Gurt des Vorjoches fallen, was nicht nur konstruktiv (vgl. Kunze a. a. O. S. 70), sondern auch ästhetisch widersinnig ist. Umgekehrt bedeutet die Zusammenziehung des Apsisgewölbes mit dem Vorjoch im Sinne der Gotik ein ästhetisches Plus, weil sie die eigentümliche Vereinheitlichungstendenz, der die Gotik, wie alle Teile des Bauwerks, so auch insbesondere das Chorhaupt und das Chorquadrum zu unterwerfen sucht, besonders energisch verwirklicht.

[2]) Man kann also vier Pfeilerstärken unterscheiden: 1. Vierungspfeiler; 2. Querhausturmpfeiler und das Pfeilerpaar östlich der Vierung; 3. Langhauspfeiler und die ersten Pfeilerreihen westlich des Chores; 4. Apsispfeiler.

[3]) Vgl. Kunze a. a. O. S. 71.

Gerichts-Portals. Die restlichen sechs Gewändefiguren — denn ursprünglich müssen ja wirklich gerade achtzehn vorhanden gewesen sein [1]) — haben dagegen an der neuen Westfassade Unterkunft gefunden: es sind die Prophetenfiguren, die — ursprünglich natürlich für das Marienportal bestimmt — am rechten Gewände des Südportals angebracht sind und dort den jüngeren, bereits sub specie des neuen Projekts geschaffenen Statuen in bedeutsamem Kontrast gegenübertreten. Nicht nur in bezug auf Ausdruck und Technik (sie wirken fast urweltlich gegenüber den Hervorbringungen eines zum Teil doch nur um Jahrfünfte entfernten Zeitabschnitts), sondern auch in bezug auf die Art ihrer Einordnung in die Architektur: gleich den meisten anderen Gewändefiguren der Frühgotik setzen sie den Fuß entweder unmittelbar auf kleine zusammengeduckte Figuren („Marmousets"), oder sie stehen auf kelchförmigen Tragsteinen, die ihrerseits mit Kleinskulpturen verbunden sind [2]); die jüngeren Figuren der Westfassade dagegen besitzen — und zwar ist hier Amiens das Vorbild, wenn auch die dort erreichte Homogeneität der Sockelbildung in Reims nicht durchgesetzt werden konnte [3]) — architektonisch durchgebildete Postamente, die die „Marmousets" unter die Spitzbogen einer halbpolygonalen Kleinarchitektur verbannen, und die wir vielleicht als eine Synthese der alten, nunmehr als allzu atektonisch empfundenen Figurenkonsole mit dem von jeher im Sinne eines miniaturhaften Bauwerks gestalteten Baldachin betrachten dürfen.

[1]) Die Porte St. Sixte ist so gut wie vollständig in ihrem alten Bestande erhalten, vom Jüngsten-Gerichts-Portal sind außer den Gewändestatuen noch Teile der Archivoltenfiguren und des Tympanons, sowie, wie noch zu zeigen sein wird, die an andrer Stelle vermauerte Trumeaufigur vorhanden (vgl. S. 68).

[2]) Nur Samuel hat eine Art Blattkonsole.

[3]) Über die Differenzen der Reimser Statuenbasen, die mit den Stilunterschieden der Statuen selbst zusammengehen, vgl. Vöge, Repertorium f. Kunstwiss. XXIV, 1901, S. 207. Übrigens besteht auch innerhalb der 18 älteren Figuren insofern eine Verschiedenheit, als die Lokalheiligen der Porte St. Sixte auf durchlaufenden Sohlbänken mit reichem Pflanzendekor stehen. Die Apostel Bartholomäus, Andreas und Petrus des Gerichtsportals dagegen, die jetzt recht ungeschickt auf nachmittelalterlichen Einzelpostamenten aufgestellt sind (vgl. auch E. Moreau-Nélaton, La cathédrale de Reims, 1915, S. 90), haben ursprünglich gleich ihren Gegenübern und gleich den Propheten des Marienportals auf figurierten Tragsteinen gestanden, deren Reste noch deutlich erkennbar sind. Auch das Gerichtsportal war also (entgegen Kunzes Ansicht, a. a. O. S. 68) in diesen Dingen völlig einheitlich und mit dem Marienportal übereinstimmend behandelt, denn auch die weitere Differenz innerhalb seiner Gewände, die darin bestehen soll, daß nur die drei genannten Apostel nimbiert, die andern aber nimbenlos dargestellt wären, dürfte nicht nachweisbar sein (Paulus zum wenigsten hat seinen Nimbus noch heute bewahrt). Wir haben es also offenbar weniger mit einer Entwicklung vom figurierten Tragstein zur Sohlbank zu tun, innerhalb derer das Gerichtsportal ein „Schwanken" bedeuten würde, als mit einer wohlüberlegten dekorativen Gesamtdisposition, innerhalb derer das Mittelportal mit seinen auf Sohlbänken aufgestellten Gewändefiguren vor den Seitenportalen ausgezeichnet werden sollte. An einer anscheinend unbeachtet gebliebenen, auch vom Verf. dieses erst in letzter Stunde bemerkten Stelle seines wunderbaren Aufsatzes über die „Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200" (Ztschr. f. bild. K., N. F. 25, 1914, S. 210, Anm.) hat Vöge gegen die Kunzesche Rekonstruktion den Einwand erhoben, daß die jetzt an der Westfassade versetzten Propheten „nicht unbeträchtlich größer" seien, als die Apostel, und daß daher nie die Absicht bestanden haben könne, diese und jene als Pendants (nämlich als Gewändeschmuck der beiden Seitenportale) zu verwenden: sie seien vielmehr ursprünglich für das Mittelportal der (alten) Westfassade bestimmt gewesen. Wir vermögen z. Z. nicht nachzuprüfen, wie beträchtlich der Größenunterschied ist; sollte er aber in der Tat so erheblich sein, daß man die Kunzesche Ansicht in diesem Punkte revidieren muß, so wird man sich, um weitergreifenden Schwierigkeiten zu entgehen, mit der Hypothese behelfen müssen, daß schon innerhalb der ersten Planung eine — kleinere — Abänderung in dem Sinne vorgenommen wurde, daß man erst nach der Herstellung der Prophetenfiguren zu dem Entschluß gekommen wäre, den Mitteleingang den Lokalheiligen einzuräumen. Dieser Entschluß bedeutete ja in der Tat einen gewissen Bruch mit der Überlieferung (dessen Gründe Kunze auseinandergesetzt hat), und es wäre begreiflich, wenn die kühne Neuerung sich erst im Widerspruch zu einer anfänglich noch traditionsgebundenen Planung durchgesetzt hätte.

Der Grund — oder sagen wir lieber der Anlaß — dieser Planänderung (in deren Verfolg der Chor und das Langhaus ein neues Strebewerk erhielten, dessen Strebepfeiler von Statuentabernakeln bekrönt sind, wie sie ursprünglich nur den Fassaden zugedacht gewesen waren, und über dessen höher angreifenden Strebebögen statt der ursprünglich vorgesehenen Engelgestalten gebeugte Atlanten das Hochschiffgesims tragen)[1]) darf in dem Einfluß der im Jahre 1220 durch Robeit de Luzarches begonnenen Kathedrale von Amiens erblickt werden.

An und für sich ist der Plan von Amiens in unverkennbarer Anlehnung an das erste Reimser Projekt mit seinem ebenfalls siebenjochigen Langhaus konzipiert, nur daß die Querhausflügel und der Langchor je um ein Joch verlängert wurden, daß die Vierung genau quadratisch geworden ist, und daß der Binnenchor statt in $^5/_{10}$ in $^7/_{12}$, die (seichteren) Chorkapellen dagegen zwecks stärkerer Akzentuierung ihres eckig gebrochenen Charakters statt in $^5/_{10}$ in $^5/_8$ geschlossen sind. Auch die Disposition der Westfassade folgt dem ursprünglichen Reimser Projekt insofern, als hier wie dort, und ebenfalls unter Ausnutzung der Turmstrebepfeiler für die Disposition der Gewändestatuen, den abgeschrägten Laibungen des Mittelportals rechtwinklig einspringende Laibungen der Seitenportale gegenübertreten. Allein Robert de Luzarches ist dem entwerfenden Architekten von Reims gegenüber der wesentlich moderner empfindende Meister. Nicht nur daß er weit eleganter, mit größerer Zurückdrängung der Mauermasse und maßwerkartiger Gliederung der Strebepfeiler konstruiert, die Höhenentwicklung des Raumes — bei annähernd gleicher Breite — bedeutend steigert und überall die eckig-gebrochene Form vor der runden bevorzugt (in Reims ist das Sockelgeschoß der Chorkapellen noch wie in Soissons oder Tours im Kreisbogen geführt, um erst in der Fensterzone ins Polygon umzusetzen): moderner ist er auch insofern, als er auf Querhaustürme verzichtet und dadurch der Idee des reinen Longitudinalbaus gegenüber der im Grunde antigotischen Idee des Turmgruppenbaus in der Art von Laon und Chartres zum Siege verhilft, und moderner insofern, als er — um wieder auf die Gestaltung der Westfassade zurückzukommen — den Gegensatz zwischen dem Mittelportal und den Seitenportalen zu überbrücken und alle drei zu einer ästhetischen Einheit höherer Ordnung zusammenzufassen versucht.

Erstens gibt er ihnen durch die doppelten Reihen der berühmten Losangenreliefs einen gemeinsamen Sockel, der gleich einem breiten Ornamentband sowohl die eigentlichen Portalgewände, als die Stirnflächen der Strebepfeiler umzieht und dessen innere Gliederung auch für die Postamente der Trumeaufiguren bestimmend ist; zweitens führt er die Rückendienste der Gewändefiguren hoch über die Baldachine derselben empor, so daß die Kapitelle — an den Stirnflächen der Strebepfeiler durch Arkaden verbunden — sich zu einem zweiten Horizontalband zusammenschließen, das in dem unteren

[1]) Vgl. über diese Abänderungen die vorbildlichen Darlegungen Kunzes a. a. O. S. 52ff., wo, z. T. an Hand der Villardschen Aufnahmen, gezeigt wird, daß die Strebebögen des Hochschiffes dem ersten Projekt zufolge wesentlich tiefer angreifen sollten, als es gegenwärtig der Fall ist (so daß ursprünglich keine Statuentabernakel an den Strebepfeilern, dafür aber große Engelsfiguren unter dem Dachgesims möglich gewesen wären), und daß das heutige Strebewerk des Chores seine scheinbar sinnwidrige Gestalt (zu hoher Ansatz der äußeren Strebebögen im Verhältnis zu den inneren) nur deshalb erhalten hat, weil man jene Statuentabernakel in gleicher Größe auch um den Chor herumführen wollte. Ob man freilich bis zu der Behauptung gehen darf, daß der erste Entwurf für das Langhaus-Strebewerk das Chartreser Radialmotiv (Verbindung der Strebebögen durch konvergierende Säulchen oder Speichen) vorgesehen hätte, erscheint trotz des Madonnenreliefs im westlichen Querhausportal, als welches dieses Radialmotiv für den Madonnenbaldachin verwertet und dadurch bezeugt, daß es in Reims sehr wohl bekannt war, ein wenig fraglich. Denn während man in Chartres das Radialmotiv auch in der Chorpartie festhielt (wenn auch natürlich nur bei den inneren Strebebögen), und dadurch dem Gesamtwerk ein gewisses Maß von Einheitlichkeit sicherte, waren für den Reimser Chor, wie sich gerade aus der Aufnahmeskizze Villards ergibt (Tafel LXIV), schon im ersten Plane zwei einfache, nicht durch Radialspeichen verbundene Strebebögen vorgesehen, so daß, wenn nur das Langhausstrebewerk dem Chartreser Vorbild gefolgt wäre, ein überaus fühlbarer Widerspruch sich ergeben hätte. Die von Kunze sehr richtig beobachtete Nachahmung des Chartreser Radialmotivs in dem Madonnenrelief läßt sich am Ende auch aus einer rein künstlerischen Begeisterung für diese mehr ästhetisch als konstruktiv bedeutsame Neuerung begreifen.

Trennungsstreifen der Seitentympana und in der Fußlinie des Mitteltympanons seine Fortsetzung findet; drittens gibt er den Statuenbasen — anscheinend zum erstenmal — jene tektonisierte Form, die auch sie zu einer aus lauter gleichförmigen Gliedern bestehenden Kette umformt; viertens endlich weiß er in einer geradezu raffinierten Weise den absoluten Gegensatz zwischen den rechtwinkligen Laibungen der Seitenportale und den Schräggewänden des Mittelportals in einen relativen umzuwandeln, indem er an die wesentlich orthogonalen Laibungen der ersteren nach innen zu ein kleines Schrägstück und umgekehrt an die wesentlich schrägen Laibengen der letzteren nach außen zu ein kleines Orthogonalstück ansetzt: in den Seitenportalen steht infolgedessen die Mehrzahl der Figurenpaare, nämlich drei (das Paar im inneren Winkel nimmt eine vermittelnde Diagonalstellung ein), vor senkrecht in die Tiefe führender Wand, aber immerhin stehen zwei weitere (natürlich die innersten) vor schräger Wand; und im Mittelportal steht die Mehrzahl der Figurenpaare, nämlich sechs, vor schräger Wand, aber immerhin stehen zwei weitere (hier natürlich die äußersten) vor senkrechter. So ist die Antithese zur bloßen Variation geworden: Seitenportale und Mittelportal sind Differenzierungen der gleichen, aus Schräg und Senkrecht zusammengesetzten Grundform; beide Portalgattungen enthalten eine orthogonale und eine diagonale Komponente, nur daß am Mittelportal jene, an den Seitenportalen aber diese das Übergewicht besitzt. Darüber hinaus wurden aber auch die Statuen selbst in den Dienst der Aufgabe gestellt, die drei Portale zur Einheit zusammenzuschließen: im Gegensatz zu allen älteren Anlagen, bei denen die Strebepfeiler die Figurenreihen der einzelnen Portale scharf voneinander sondern (und vielleicht in einer vagen Erinnerung an die gerade damals entstehende, dem Amienser Meister so wohlbekannte Pariser Königsgalerie, die um die Strebepfeiler sozusagen herumgekröpft ist), wurden auch die Stirnflächen der Strebepfeiler in der Weise mit Figuren besetzt, daß eine genau frontal orientierte in ihrer Mittelachse zu stehen kam, während je zwei diagonal orientierte die Kanten besetzten und dadurch von der Mittelfigur zu den beiden benachbarten Portalgewänden vermittelten.

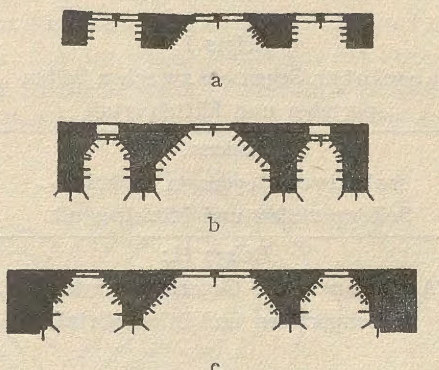


Abb. 1. Schema der Portaldisposition. a) von Reims I, b) von Amiens, c) von Reims II. Die Statuen sind, um ihre Richtung anzudeuten, durch Striche bezeichnet.

Wenn man sich in Reims durch die Amienser Eindrücke zu einer Abänderung des ursprünglichen Projektes bewogen fühlte, so ist also dabei wohl nicht nur das Bedürfnis maßgebend gewesen, mit der Suffragankirche an absoluter Ausdehnung zu wetteifern[1]) (indem man die Kathedrale da verlängerte, wo es einzig noch möglich war, nämlich nach Westen), sondern auch der Wunsch nach einer künstlerischen Vervollkommnung, die in der Tat durch diese Verlängerung in entscheidender Weise begünstigt wurde: indem man die neue Westfassade weiter vom Querhaus abrückte, erreichte man nicht nur eine Vergrößerung des Rauminhalts, sondern auch eine Abschwächung des nunmehr als unzeitgemäß empfundenen Gruppenbau-Charakters; und indem man die neue Fassade der anfänglich projektierten gegenüber sowohl verbreiterte als vertiefte, und dadurch den Westtürmen ein entscheidendes Übergewicht über die Querhaustürme sicherte, gab man zugleich der durch die Verlängerung des Langhauses gewissermaßen nur „sub specie Quanti“ betonten Longitudinaltendenz einen dynamischen Ausdruck (in Chartres, wo die älteren Westtürme von vornherein stark dominierten, konnte ein analoges Streben auf negativem Wege, nämlich durch einfachen Verzicht auf den Ausbau der Querhaustürme, befriedigt werden). Besonders deutlich aber bekundet die Portalgestaltung den Willen, nicht nur an Größe und Reichtum mit der Amienser Kathedrale zu rivalisieren, sondern auch ihre rein künstlerischen Errungenschaften sich zu eigen zu machen und weiterzuentwickeln: die neue Reimser Portalanlage ist gleichsam eine verbesserte Auflage der Amienser. Denn die Verbreiterung der Westfassade über das Maß einer normalen Langhaustravée bot dem Reimser die Möglichkeit, den Seitenportalen dem Mittelportal gegenüber eine relativ größere Öffnung zu geben, und dadurch die schon in Amiens angestrebte Einheit der 3 Tore noch weiter zu festigen: man überbot Amiens nicht sowohl quantitativ, als ästhetisch, und schlug es dabei

[1]) So Kunze a. a. O. S. 74.

gewissermaßen mit seinen eigenen Waffen. Es ist der höchsten Bewunderung wert, wie die in Amiens auftauchenden Gedanken in Reims zu Ende gedacht werden: auch hier setzt man die Gewände sowohl des Mittelportals als der Seitenportale jeweils aus einem senkrechten und einem schrägen Stück zusammen, allein in allen drei Fällen ist nunmher das Schrägstück das größere geworden, so daß die gemeinsame Grundform nur noch ganz leise abgewandelt erscheint (Abb. 1). Die Gruppierung der Gewändestatuen macht das Verhältnis dieses neuen Reimser Westportals zu seinem einheimischen Vorgänger und seinem Amienser Prototyp besonders deutlich:

	Seitenportale			Mittelportal		
Reims I: (absoluter Gegensatz zwischen Seitenportalen und Mittelportal)	3	Figurenpaare	senkrecht	0	Figurenpaare	senkrecht
	0	,,	schräg	3	,,	schräg
Amiens: (relativer Gegensatz zwischen Seitenportalen und Mittelportal)	3	,,	senkrecht	2	,,	senkrecht
	2	,,	schräg	6	,,	schräg
	1	,,	diagonal			
Reims II: (Aufhebung des Gegensatzes zwischen Seitenportalen und Mittelportal)	1	,,	senkrecht	0	,,	senkrecht
	3	,,	schräg	4	,,	schräg.

Dazu kommt noch folgendes: in Amiens waren die Gewändefiguren dicht nebeneinander aufgestellt, die drei an den Strebepfeilerstirnen angebrachten Statuen dagegen durch ziemlich große Zwischenräume voneinander getrennt; in Reims behielt man diese Figurentrias bei, aber indem man die Breite der Strebepfeiler im Verhältnis zu ihren lichten Abständen verminderte, traten die ihnen vorgesetzten Statuen dichter zusammen; und da man umgekehrt die eigentlichen Gewändestatuen so weit auseinanderzog, daß zwischen ihnen je eine leere Wandsäule Platz fand, sind alle Abstände, soweit sie von vorn übersehen werden können, annähernd gleich geworden, und die ganze, von einer Fassadenecke zur anderen sich hinziehende Figurenreihe erscheint zu einem homogenen Continuum zusammengefaßt, dessen Einheit um so straffer wirkt, als — wie später etwa in Straßburg — nur mehr das Mittelportal durch eine Trumeaufigur ausgezeichnet worden ist. Auch das Dekorative trägt dazu bei, die schon in Amiens abgeschwächte Trennungsfunktion der Strebepfeiler noch zu vermindern: der Sockel besteht nicht mehr aus einer Summe aneinandergereihter Einzelreliefs, sondern aus einer einheitlich fortlaufenden, aus einem einzigen gerafften Tuch gebildeten Draperie — eine an einem nordfranzösischen Statuenportal bisher noch nicht gewagte Übertragung eines malerischen Dekorationsmotivs ins Plastische —, und die späteren Meister, denen der Aufbau der höheren Portalzonen oblag, sind in dieser Richtung noch weiter gegangen: oberhalb der Figuren umzieht ein um die Säulen herumgekröpfter Fries von Pflanzenornament die ganze Fassade, und die in Amiens noch getrennten Statuenbaldachine sind ihrerseits zu einem friesartigen Gebilde verschmolzen. Vor allem aber werden die großen Portalarchivolten nicht mehr durch die Strebepfeiler voneinander abgesondert, vielmehr überschneiden sie dieselben so energisch, daß sie nur noch in schmalem Grate zusammenstoßen[1]).

Darf diese Rückwirkung von Amiens auf Reims II, die sich auch in der Stilentwicklung der Plastik deutlich genug zu erkennen gibt, als absolut gesichert gelten, so bleibt doch noch aufzuklären, an welchem Zeitpunkt die Planänderung erfolgte, und in welcher Weise die vier Meister, von denen das Labyrinth uns berichtet, an der Gesamtentwicklung beteiligt waren. Die Inschriften des Labyrinths enthalten bekanntlich folgende Angaben:

1. Jean le Loup sei 16 Jahre Meister gewesen und habe die Portale der Kirche begonnen. 2. Gaucher de Reims sei 8 Jahre Meister gewesen und habe an den Portalen und an den ,,Vossures" gearbeitet — ein Ausdruck, über den noch zu reden sein wird. 3. Bernard de Soissons sei 35 Jahre Meister gewesen

[1]) Noch weiter ging Hugues Libergier, indem er an der Fassade von St. Nicaise die Strebepfeiler geradezu ästhetisch negierte: er spinnt eine Kette von Portalen so über die ganze Fassadenbreite hinüber, daß die Stirnfläche des Strebepfeilers gewissermaßen zum Türflügel eines Nebeneinganges wird.

und habe 5 Travéen („Voûtes") errichtet[1]) sowie an der großen Rose der Westfassade („le grand O") gearbeitet. 4. Jean d'Orbais, dessen Amtsdauer uns leider nicht überliefert wird, habe die „coiffe de l'église" begonnen — ein Ausdruck, der ebenfalls der Erörterung bedarf[2]).

Von diesen vier Meistern vermögen wir zunächst nur einen, nämlich Bernard de Soissons, einigermaßen zu fixieren: er muß der letzte gewesen sein, weil er nach Ausweis einer von Demaison entdeckten Urkunde im Jahre 1287 noch am Leben war. Da andererseits sein Nachfolger — Robert de Coucy — schon 1311 als verstorben erwähnt wird, werden wir mit einiger (wenn auch nur mit einiger) Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß er das Jahr 1287 nicht mehr allzulange überlebt hat, und seinen Tod in das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts verlegen können. Darüber hinaus erhebt sich die Frage, welches die fünf von ihm erbauten Langschiffsjoche sind: nach Demaison wären es die fünf westlichen (Joch 6—10), nach Kunze und Anthyme St. Paul dagegen die fünf östlichen (Joch 2—6)[3]); und für die

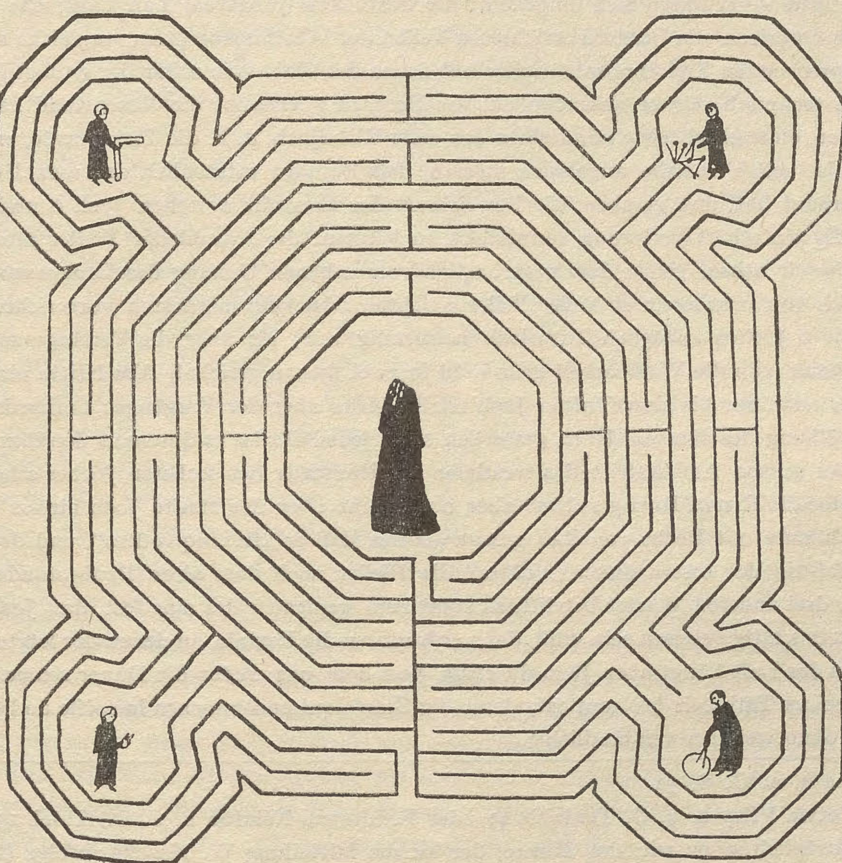


Abb. 2. Das ehemalige Labyrinth im Fußboden der Kathedrale von Reims (nach einer Zeichnung von Jacques Cellier).

zweite Ansicht scheint die Tatsache zu sprechen, daß die des längeren behandelte Baunaht im Mittelschiff zwischen Joch 6 und 7 verläuft, daß also Bernard, wenn er den Westteil des Langhauses gebaut hätte, anscheinend nur vier, nicht aber fünf Joche errichtet haben könnte. Trotzdem scheint uns die Auffassung Demaisons zu recht zu bestehen. Denn erstens hat uns Villard de Honnecourt außer einer

[1]) Über den Gebrauch des Ausdrucks „Voûte" im Sinne einer ganzen Travée vgl. Kunze a. a. O. S. 1 und Demaison, La cathédrale de Reims, S. 29.

[2]) Abdruck der Originalquellen, die uns die Labyrinthinschriften überliefern, am bequemsten bei Kunze a. a. O. S. 47. Leider steht es so, daß die ältere und vollständigere Wiedergabe (aus dem XVII. Jahrhundert) nicht wörtlich ist, während die wortgetreuere (aus dem XVIII. Jahrhundert) noch größere Lücken und Lesefehler aufweist.

[3]) Kunze a. a. O. S. 50ff., dagegen Demaison, La cathédrale de Reims, S. 29.

Skizze des Langhaussystems, die nach einem Bauriß gemacht sein wird, die Detailaufnahme eines Seitenschiffsfensters überliefert, die der Beischrift zufolge („Vesci une des formes de Rains, des espases de le nef, teles com eles sunt entre II pilers. J'estoie mandés en le tierre de Hongrie, qant jo le portrais; por ço l'amai jo miex") voraussetzt, daß zu seiner Zeit ein, wenn auch möglicherweise nur kleiner, Teil des Langhauses gestanden hat, oder doch wenigstens im Bau begriffen war (Taf. XX); wären Anthyme St. Paul und Kunze im Recht, so wäre aber zu Villards Zeiten das Langhaus überhaupt noch nicht begonnen gewesen. Zweitens sind die Pfeiler des östlichen (älteren) Langhausabschnittes, wie Kunze selbst ausdrücklich zugesteht[1]), vollkommen stilgleich mit denen des Chors und des Querhauses, und es geht daher nicht an, diese stilgleichen Bauteile um etwa 20 Jahre voneinander zu trennen, während die stilistisch verschiedenen in zwei unmittelbar aufeinander folgende Bauperioden (Bernard de Soissons und Robert de Coucy) verlegt werden müßten. Drittens endlich — und das erscheint uns als das Wichtigste — erweisen sich umgekehrt die westlichen (jüngeren) Langhausjoche als völlig stilgleich mit den notorisch von Bernard errichteten Teilen der Westfassade (man vergleiche etwa die Kapitäle der entsprechenden Triforiumsabschnitte mit denen der Clairevoie unter der großen Rose)[2]), und es ist schon rein technisch schwer auszudenken, wie Bernard überhaupt die Rosenwand hätte in Angriff nehmen können, ohne gleichzeitig mindestens das erste Wandjoch, d. h. die Turmtravée, emporzuführen. Wir werden also mit Demaison annehmen müssen, daß Bernard tatsächlich den westlichen Teil des Langhauses erbaut hat, und glauben, die Beweiskraft der Baunaht zwischen Joch 6 und 7 durch eine verhältnismäßig einfache Überlegung vermindern zu können: die Anzahl der Pfeiler älteren Stils entspricht ja, wie wir sahen, genau dem ursprünglich vorgesehenen Umfang des Langhauses. Man hatte also vermutlich von vornherein so viele Pfeiler errichtet, oder zum mindesten vorgerichtet, als für ein Langhaus von 6 Jochen zuzüglich Turmjoch notwendig war; als aber die Verlängerung beschlossen worden war, kann man die Wölbearbeit sehr wohl in zwei (genau gleiche!) Abschnitte eingeteilt haben, von denen der erste nur bis zum fünften Joch reichte, oder aber der Vorgänger Bernards kann gerade vor der Einwölbung des fünften Jochs gestorben sein: jedenfalls ist es durchaus denkbar, daß Bernard de Soissons bei seinem Amtsantritt das westliche Pfeilerpaar des sechsten Joches schon fertig übernehmen konnte, die Einwölbung selbst aber noch nicht über das fünfte Joch hinaus vorgeschritten fand. Dann konnte mit Recht von ihm gesagt werden, daß er „fit cinq voûtes", und dennoch wäre es begreiflich, daß in der ersten dieser „voûtes" die Pfeiler noch dem alten Baubestande angehören[3]).

Was die drei anderen Meister betrifft, so steht zum wenigsten das eine fest, daß Jean le Loup vor Gaucher de Reims tätig gewesen sein muß, denn er begann die Portale, an denen der letztere nur arbeitete. Ganz in der Luft hängt aber Jean d'Orbais, von dem uns weder die Dauer seiner Amtsführung, noch die Art seiner Tätigkeit bekannt ist, denn der Satz „qui encommença la coiffe de l'église", ist zunächst nicht ohne weiteres verständlich[4]).

[1]) Kunze a. a. O. S. 72.

[2]) Vgl. etwa Vitry a. a. O. Textabb. 47 oder E. Moreau-Nélaton a. a. O., Tafel 15.

[3]) Nachträglich sehen wir, daß Kunze, der kurzen Mitteilung W. Noacks zufolge (Festschrift für Adolph Goldschmidt, 1923, S. 123), sich inzwischen selbst für eine der unsrigen ähnliche Auffassung entschieden zu haben scheint: „Gaucher de Reims . . . vollendete die Hochschiffsjoche 1 bis 6 und schließt das 1. bis 5. Hochschiffsgewölbe. Bernard de Soissons erbaute die große Westrose und die Hochschiffsjoche 7 bis 10; er schließt das 6. bis 10. Hochschiffsgewölbe". Wir freuen uns, diese Ansicht noch durch die Deutung des Ausdrucks „Voussure" bekräftigen zu können (vgl. unten S. 71f.).

[4]) Leider vermag der Platz, den die vier Meister innerhalb des Labyrinthes einnehmen, über ihre zeitliche Abfolge nichts auszusagen: den Verschlingungen desselben folgend, gelangt man entweder (wenn man beim Eingang beginnt) zu der Reihenfolge: Bernard - le Loup - Orbais - Gaucher, oder aber (wenn man im Mittelfelde anfängt) zu der Reihenfolge: Gaucher - Orbais - le Loup - Bernard. Beides ist offenbar unmöglich, denn Bernard lebte noch im Jahre 1287, und Gaucher arbeitete an den Portalen, die schon von Jean le Loup begonnen worden waren; trotzdem haben einige französische Forscher sich neuerdings für die Priorität Gauchers entschieden (vgl. P. Vitry, La cathédrale de Reims, 1919, S. 10). Die bisher im allgemeinen angenommene Chronologie ergibt eine zyklische (aber linksläufige!) Abfolge der Porträts die bei der Südostecke beginnt — die hier vertretene eine zeilenartige: Nordost-Südost-Nord-

Nach der im allgemeinen herrschenden Auffassung wäre unter dieser „coiffe de l'église" das Chorhaupt zu verstehen, womit — da ohne Zweifel mit dem Querhaus und dem Chor begonnen wurde —, Jean d'Orbais an die erste Stelle rücken würde. Es würde sich danach die nachstehende Reihenfolge ergeben:

	Nach Demaison:	Nach Kunze:
1.	Jean d'Orbais 1211—1231	1211—1235
2.	Jean le Loup 1231—1247	1235—1251
3.	Gaucher de Reims 1247—1255	1251—1259
4.	Bernard de Soissons 1255—1290	1259—1294

Jean d'Orbais hätte also den ursprünglichen Plan des Ganzen entworfen, Langhaus und Chor bis etwa zur Höhe der Seitenschiffe bzw. der Chorkapellen emporgeführt und die ursprünglichen Westportale teils schon errichtet, teils vorbereitet; ferner hätte er die Hochschiffe des Querhauses und die mit diesen verbundenen Fenstergeschosse der Querhaustürme erbaut und vielleicht noch die Triforien der ersten Langhausjoche begonnen[1]). — Jean le Loup wäre der Urheber und Verwirklicher des durch Amiens inspirierten zweiten Plans (erst mit ihm würden also die Amienser Einflüsse in Architektur und Plastik einsetzen)[2]) — jenes zweiten Planes, dem die Verlängerung der Kirche um drei Joche, die Neugestaltung des Westbaus und die großartige Konzeption des Chor- und Langhaus-Strebewerks angehörte, und der es wagte, die Statuentabernakel (bisher ein für die Fassaden reserviertes Motiv) als riesiges Band um die ganze Kathedrale herumzuziehen, d. h. im Großen denselben neuen Begriff von Einheit zu verwirklichen, der im Kleinen in der Gestaltung der Portalanlage zum Ausdruck kam. Tatsächlich emporgeführt hätte er aber nur den Hochchor und einen nicht näher bestimmbaren, aber jedenfalls nicht allzu erheblichen Teil der neuen Westportale. — Gaucher de Reims, der dritte Meister, hätte an diesen, sowie an ihren Archivolten („Vossures") weiter gearbeitet, und daneben — wenigstens nach Demaison — die östlichen Langhausjoche vollendet. Bernard de Soissons endlich hätte die Westfront bis zum Rosengeschoß emporgeführt, und — wiederum nach Demaison — dem Langhaus die fehlenden Joche zwischen der Fassade und den bereits vorhandenen Osttravéen hinzugefügt.

Nun begegnet aber diese Chronologie — von den sogleich zu erörternden sprachlichen Bedenken ganz abgesehen — einer eigentümlichen Schwierigkeit: die jüngeren Bamberger Skulpturen, die, wie seit langem feststeht, von Reimser Arbeiten abhängig sind, müssen, wie sich aus mannigfachen Gründen ergeben hat, bereits um 1235 entstanden sein[3]), und auch die ebenfalls in stärkstem Maße von Reims her

west-Südwest). Für beide Möglichkeiten lassen sich Gründe anführen: für die bisherige der „liturgische Brauch, am Chorende und auf der Epistelseite zu beginnen" (Kunze a. a. O. S. 48) — für die unsere die übliche Gliederung von Bildwänden oder Buchseiten, die mit aufeinanderfolgenden Darstellungen geschmückt sind, und in der Regel nach Analogie von Schriftzeilen „gelesen" werden wollen; denn wenn wir uns so vor dem Labyrinthe stehend denken, wie es sein Platz und die Richtung der Figuren erfordert (d. h. vor seiner dem Portal zugekehrten Eingangsseite), verläuft die unserer Hypothese entsprechende Abfolge der Bilder von links oben nach rechts oben, dann von links unten nach rechts unten.

Die Gestalt im Mittelfeld, durch ihre lange Gewandung zu den vier Architektenbildern der Eckfelder in Gegensatz tretend, gilt allgemein, und wohl sicher mit Recht, als ein Portrait des ersten Bauherrn Albéric (Aubry) de Humbert.

[1]) Vgl. W. Noack a. a. O., aber auch unsere Anmerkung S. 66.

[2]) So auch H. Giesau in seinem so wichtigen Aufsatz über die Tätigkeit des Naumburger Meisters in Amiens, Jahrbuch f. Kunstwiss. II, 1924, S. 201ff. (S. 205).

[3]) Daß die „jüngere" Bamberger Werkstatt schon gegen 1235 zur Stelle war, und daß ihre wichtigsten Schöpfungen um 1237 vollendet gewesen sind, hat wohl zuerst der divinatorische Blick Adolph Goldschmidts erkannt (Deutsche Literaturzeitung 1898, S. 47ff). Heute dürfte es allgemein anerkannt sein (vgl. R. Hamann, Deutsche und französ. Kunst im Mittelalter, 1922, S. 124ff.; H. Beenken, Bildwerke des Bamberger Doms aus dem XIII. Jahrhundert, 1925, S. 6, 15; H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des Dreizehnten Jahrhunderts, 1925, S. 176ff.; E. Panofsky, Deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts, 1924, S. 131ff.; neuerdings W. Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, 1927, passim, bes. S. 18). Zum Widerspruch fordert der Versuch Pinders heraus, die Beziehung zwischen dem

beeinflußten Lettner des Domes zu Mainz, besonders der leider nur in spärlichen Resten auf uns gekommene Ostlettner, sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht viel später, vermutlich zwischen 1235 und 1239, entstanden[1]). Nun befindet sich aber unter den Reimser Skulpturen, die den Schöpfern dieser Arbeiten bekannt waren, und die daher spätestens gegen die Mitte des vierten Jahrzehnts vollendet gewesen sind, auch eine ganze Reihe von Stücken, die, wenn die bisher vermutete Meisterfolge die richtige wäre, erst unter der Bauführung des Jean le Loup entstanden sein könnten, weil sie teils für die neue Westfassade, teils für die Tabernakel der Langhausstrebepfeiler (denen der erste Entwurf noch keine derartige Dekoration zugedacht hatte) geschaffen sind[2]), teils zu den Atlanten unter dem Hochschiffsdach zählen (die ebenfalls erst im zweiten Plane vorgesehen waren), teils endlich den in diesen Gestalten sich entwickelnden Stil als vollendet voraussetzen: neben der berühmten Visitatiogruppe des mittleren Westportals, die zwar in vieler Beziehung noch an den Stil der älteren Skulpturengruppe anknüpft,

---

Kopf des Bamberger Reiters und dem des sogenannten „Philippe Auguste" (Vitry II, 60) zu leugnen, weil dieser „mit den schmalen, bösen Lippen und der Voltairischen Hintergründigkeit" dem Bamberger als „Zeugnis eines raffiniert politischen Volkes, alt zugleich und nur durch die Tracht, das königliche Haar mit der Krone, von einer scheinbaren Ähnlichkeit" gegenüberstünde (Pinder a. a. O., S. 77). Wenn die zwischen zwei Kunstwerken bestehenden Ausdrucks- und Stimmungsgegensätze einen tatsächlichen Konnex zwischen ihnen ausschlössen, so müßte auch der Zusammenhang der beiden Visitatiogruppen oder die Beziehung zwischen Rembrandt und Tempesta oder Mantegna in Abrede gestellt werden; und ein Vergleich der Mundpartie ist in unserem Falle um so weniger beweiskräftig, als diese beim „Reiter" so sehr im Sinn der einheimisch-bambergischen Überlieferung ausgebildet ist (vgl. besonders den Hosea der Chorschranken), daß sie über sein Verhältnis zu einer Reimser Figur weder positiv noch negativ etwas aussagen kann. Vor allem aber trifft es nicht zu, daß die beiden Köpfe nur „durch äußerliche Motive" (Krone und Haar) verbunden wären. Was sie recht eigentlich verwandt macht, ist, wie schon Vöge sah, etwas durchaus nicht Äußerliches: der raumdurchdringende Blick, unter dachförmigem Stirnknochenaus einer gegen die Nase zu tief eingegrabenen Höhle hervorbrechend — ein Motiv, das damals nur in Frankreich wiedergefunden werden konnte, wenngleich es bezeichnenderweise in Deutschland (vgl. neben der Bamberger Elisabeth und, minder ausgeprägt, dem Bamberger Heinrich auch die Skulpturen der Trierer Liebfrauenkirche) und später in Italien (Giovanni Pisano) mit besonderer Begeisterung aufgegriffen wurde. In Reims selbst ist ein so ausgeprägtes „Blicken" — abgesehen nur vom „Charlemagne" und „Pépin le Bref", V. II, 62 r. und 63 l., die aber als Vorbilder des Reiters nicht in Frage kommen — nur diesem einen Kopf eigen, und völlig fremd ist es insbesondere auch jenem „Saint Louis" (V. II, 59), den Pinder noch eher als Vorbild des Bambergers gelten zu lassen geneigt ist, weil er durch seine „innere Jugendlichkeit" mit diesem verbunden sei, und weil er — obgleich offensichtlich aufs engste mit den mittleren Tympanon-Registern des Jüngsten-Gerichtsportals verwandt — nach Pinder „von einem Deutschen sein muß".

[1]) W. Noack, III. Bericht d. Dtsch. Vereins f. Kunstwiss., S. 100ff.; R. Kautzsch und E. Neeb, Der Dom zu Mainz (Kunstdenkm. d. Freistaats Hessen, II, 1, 1919), S. 147ff. und 159ff.; H. Jantzen a. a. O. S. 220; E. Panofsky a. a. O. S. 147, 158ff. — H. Giesau scheint allerdings zu einer etwas späteren Datierung zu neigen (a. a. O. S. 205), die Peter Metz (Der Dom zu Mainz, 1927, S. 36ff.) durch eine Eingrenzung auf die Bauperiode zwischen 1239 und 1243 näher zu bestimmen versucht hat. Wir vermögen wegen der Unmöglichkeit einer Nachprüfung an Ort und Stelle nicht, zu dieser Streitfrage Stellung zu nehmen, können aber zunächst die von Kautzsch angeführten Argumente noch nicht als bündig widerlegt betrachten, zumal der Wortlaut der Nachricht vom 27. Juni 1243, die von der Weihe des „Monasterium in ecclesia St. Martini" spricht, sich doch nicht ohne Zwang auf etwas anderes als auf die Stiftsgebäude beziehen läßt.

[2]) Vgl. etwa zum Bamberger „Lachengel" den bei Vitry a. a. O. Tafel LXVII, Nr. 1 abgebildeten, von ihm nicht ganz zu Unrecht mit Köpfen der frühgriechischen Kunst verglichenen Engelskopf. Dagegen dürften die Werke des Reimser Hannah- und Josephs-Meisters (u. E. gegen 1240, also nach dem Abzug der Bamberger Meister, aber jedenfalls 5 bis 10 Jahre früher, als die Apostel der Sainte Chapelle zu Paris) entgegen Vöges Vermutung (a. a. O. S. 224) den Bamberger Meistern noch unbekannt gewesen sein. So auch Beenken a. a. O. S. 23.

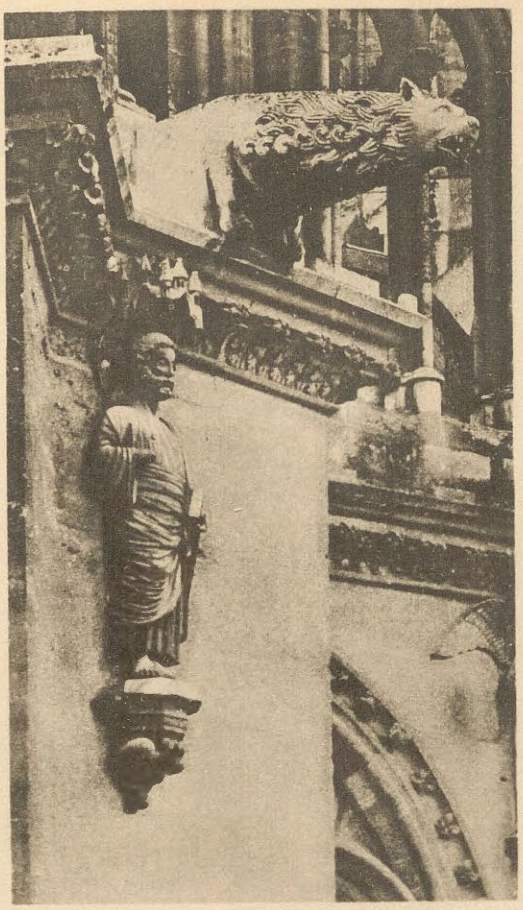


Abb. 4. Reims, Kathedrale. Salvator vom Jüngsten Gerichtsportal, um 1225 an einem Strebepfeiler des Chores vermauert

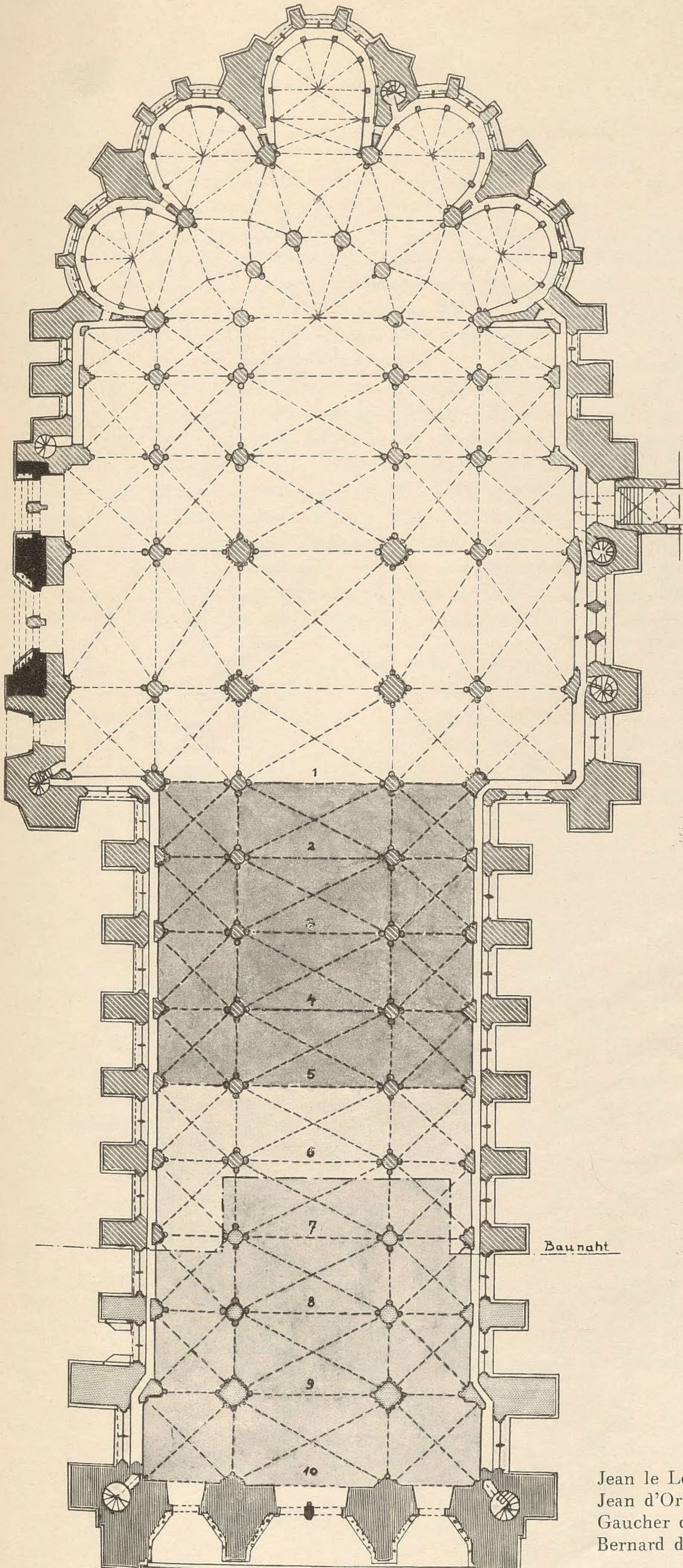


Abb. 5. Reims, Musée lapidaire. Ausschnitt aus dem sogenannten Jovinus-Sarkophag



Abb. 6. Reims, Kathedrale, Chorkapitäl

Grundriß der Kathedrale von Reims



←≪ Eingewölbt von Jean d'Orbais, Teile der Seitenschiffe und Chorkapellen vielleicht schon von Jean le Loup.

←≪ Bis zum oberen Abschluß der Seitenschiffe und Chorkapellen erbaut von Jean le Loup, Hochschiffsmauern vermutlich von Jean d'Orbais.

←≪ Erbaut von Bernard de Soissons.

←≪ Begonnen von Jean le Loup, fortgeführt durch Jean d'Orbais und Gaucher de Reims, vom Ansatz der Archivolten ab durch Bernard de Soissons.

←≪ Eingewölbt von Bernard de Soissons.

←≪ Eingewölbt und erbaut von Bernard de Soissons.

←≪ Eingewölbt von Gaucher de Reims, Beginn der Wölbung wohl schon unter Jean d'Orbais.

←≪ Alte Westportale, unter Jean d'Orbais ans Querhaus versetzt.

Jean le Loup: 1211—1227
Jean d'Orbais: 1227—1247/50
Gaucher de Reims: 1247/50—1255/58
Bernard de Soissons: 1255/58—1290/93

aber, wie schon ihre Amiensischen Spitzbogenkonsolen wahrscheinlich machen, von vornherein für ihren jetzigen Aufstellungsort geschaffen war, sind es u. a. der Mann mit dem Odysseuskopf, die Papstfigur vom südlichen Westportal, der sogenannte Philippe-Auguste und Adam und Eva vom Nordtransept, die Ecclesia und Synagoge vom Südtransept, einige Engelsfiguren in den Statuentabernakeln des Chores und des Langhauses, vor allem aber der ehemals so herrliche Atlant vom nördlichen Strebepfeiler der Westfassade (der ursprünglich wohl für das Hochschiff bestimmt gewesen ist). Für die Ausführung all dieser Statuen[1]) und die in ihnen sich vollziehende höchst bedeutsame Stilwandlung bliebe, wenn Jean d'Orbais der erste Meister gewesen wäre, ein Zeitraum von höchstens 3—4 Jahren (nach Kunzes Ansatz nicht einmal 1 Jahr), und wenn man gar, was freilich u. E. nicht möglich ist und auch nur selten versucht wurde[2]), unter den „Portaux" der Labyrinthinschriften die älteren Portale, d. h. die heutigen Querschiffsportale, verstehen wollte, würde sich die Sachlage sogar noch ungünstiger gestalten.

So sehen wir uns denn zu der Frage veranlaßt, ob nicht am Ende der Meister, der „die Portale begann", d. h. Jean le Loup, von der zweiten an die erste Stelle der Reihe gesetzt werden kann, so daß er, da er 16 Jahre gearbeitet hat, von 1211—1227 tätig gewesen wäre. Denn nur auf diese Weise würde der nötige Spielraum für die Ausführung der den deutschen Künstlern bekannten Skulpturen gewonnen werden können. Dem widersprechen nun zwar zwei bisher so gut wie allgemein[3]) akzeptierte Voraussetzungen: erstens, daß Jean d'Orbais den Chor der Kathedrale begonnen hätte, zweitens, daß die große Planänderung erst mit dem Eintritt des zweiten Meisters beschlossen worden wäre. Allein es scheint, daß diese beiden Voraussetzungen nicht unbedingt zu Recht bestehen. Denn was den angeblichen Beginn des Chores durch Jean d'Orbais betrifft (vom Zeitpunkt des Planwechsels wird sogleich zu reden sein),

---

[1]) Es ist nicht mehr als folgerichtig, wenn die neuere deutsche Forschung, der Frühdatierung der Bamberger und Mainzer Bildwerke entsprechend, auch über die Notwendigkeit einig ist, die in Betracht kommenden Reimser Skulpturen zeitlich heraufzurücken (vgl. etwa Hamann a. a. O. S. 117; Beenken a. a. O. S. 23, Anm. 8), doch scheint man selten das Bedürfnis empfunden zu haben, dieses Postulat der deutschen Entwicklungsgeschichte mit der Chronologie der Reimser Architekten in Einklang zu bringen; auch Beenken begründet die Frühdatierung der dortigen Arbeiten nur auf stilkritischem Wege. — Über die kurze Bemerkung H. Jantzens vgl. unsere Anmerkung 3 S. 67.

Umgekehrt sind die Franzosen neuerdings an der bisherigen Meisterfolge zweifelhaft geworden (Vitry S. 10 vertritt z. B. unter Berufung auf den Architekten Deneux die Reihenfolge: Gaucher-Jean le Loup-Jean d'Orbais-Bernard, wobei freilich die Versetzung Gauchers an die erste Stelle, wie schon bemerkt, unhaltbar erscheint), aber sie halten, da sie die „Portaux" der Labyrinthinschriften auf die Querhausportale beziehen dürfen zu glauben (vgl. dazu die folgende Anmerkung) und von den neuen Untersuchungen über Bamberg und Mainz naturgemäß nichts wissen konnten, an der Auffassung fest, daß die Skulpturen der Reimser Westfassade erst um 1240/50 begonnen seien, und daß z. B. die Madonna des Hauptportals, der Beau Dieu und die Werke des Hannah- und Joseph-Meisters erst im dritten Viertel des Jahrhunderts entstanden sein könnten. — Immerhin darf darauf hingewiesen werden, daß sowohl Vitry als Deneux die Deutung des Ausdrucks „coiffe" als „Chorhaupt" ablehnen: jener deutet ihn (bereits der hier vertretenen Ansicht entsprechend) als Hochchor-Gewölbe, dieser sogar als Bedachung (vgl. hierüber unsere Anm. 1 S. 72).

[2]) Vgl. Kunze a. a. O. S. 57, der sich dabei auf Anthyme St. Paul beruft. In der Tat erscheint es unmöglich, daß eine um 1300 abgefaßte Inschrift, die von „den" Portalen spricht, damit etwas anderes meint, als die großen Westportale, die im ganzen Mittelalter als das eigentliche Wahrzeichen der Reimser Kathedrale gegolten haben. Vollends entscheidend sind die Labyrinthinschriften selbst. Sie schreiben ja dem Gaucher de Reims eine Tätigkeit an „den" Portalen zu, und da hierunter unmöglich andere Portale verstanden werden können, als diejenigen, deren Beginn die gleiche Quelle mit dem gleichen Ausdruck für Jean le Loup in Anspruch nimmt, können in beiden Fällen nur die heutigen Westportale gemeint sein: Gaucher de Reims, der seine Tätigkeit nicht vor 1247/50 aufgenommen haben kann, kommt ja für eine Arbeit an den Querhausportalen aus rein chronologischen Gründen nicht mehr in Frage.

[3]) Vgl. jedoch oben Anm. 1.

so steht und fällt diese Auffassung — wenn man sie scharf ins Auge faßt — im Grunde mit der Auslegung des Ausdrucks „coiffe" als Synonym zu „chevet". Nun aber bezeichnet dieses Wort — vom gleichen Stamme abgeleitet wie unser deutsches „Haube", und eigentlich „Mütze" bedeutend — in Wahrheit stets einen zierenden oder schützenden Abschluß nach oben, z. B. den Schutzüberzug eines Flaschenpfropfens, die Glückshaube eines neugeborenen Kindes, das Deckblech eines militärischen Unterstandes, und es ist beinahe unverständlich, wie es zu der Bedeutung von „Chor", der wohl mit dem Kopf, aber nicht mit der Kopfbedeckung eines Menschen vergleichbar ist, hätte gelangen können. Tatsächlich ist das Wort denn auch im Mittelalter, wenn wir dem großen Wörterbuche von Larousse Glauben schenken dürfen, ein architektonischer Terminus gewesen, der nicht die Apsis im ganzen, sondern nur ihre Wölbung bezeichnet: la voûte d'une Abside. Halten wir uns an diese Bedeutung (und es ist kaum einzusehen, warum wir es nicht dürften), so würde Jean d'Orbais an die zweite Stelle rücken: er hätte den Chor nicht begonnen, sondern ihm nur „die Kappe aufgesetzt", d. h. den bereits bis zur Höhe der Kapellen und Seitenschiffe emporgeführten Ostteil der Kirche gewölbt: er, und nicht Jean le Loup, wäre also der Meister des Hochchors (denn die Aufrichtung der Hochmauern mit ihrem Strebewerk darf ja ohne weiteres dem Begriff des „Einwölbens" untergeordnet werden). Ist aber Jean d'Orbais von seinem ersten Platze vertrieben, so muß dieser dem Jean le Loup eingeräumt werden, da Bernard de Soissons der letzte Meister war, und Gaucher de Reims, als bloßer Fortsetzer der Portalarbeiten, notwendig hinter Jean le Loup rangiert.

Dann würde sich die Meisterfolge (vgl. den Plan Abb. 7) etwa in nachstehender Weise darstellen:

1. Jean le Loup: 1211—1227.

Er würde zunächst dasjenige, oder wenigstens den größten Teil desjenigen, geleistet haben, was bisher dem Jean d'Orbais zugeschrieben wurde, d. h. den Entwurf des ersten Gesamtplans und die Emporführung des ganzen Baues, soweit er diesem ersten Gesamtplan entsprach, bis zum oberen Abschluß der Seitenschiffswände und der Chorkapellen (auch die Querhausflügel dürfte er nur bis zur Oberkante des Triforiums, d. h. von außen her betrachtet, bis zur Fußlinie der Statuentabernakel, aufgeführt haben, während die oberen Partien derselben, d. h. die Querhaushochschiffe und Turmgeschosse, doch wohl bereits dem zweiten Meister angehören)[1], daneben die Erstellung der alten, jetzt ans Querhaus versetzten Westportale, soweit es sich um ihre ursprünglichen Bestandteile handelt. Darüber hinaus müßte er es aber gewesen sein, der sich — denn er „begann die Portale", die ja, wie wir gezeigt haben, nur als

[1]) Die Aufführung der Querhaushochschiffe und Querhausturmgeschosse war jedenfalls um 1235 im wesentlichen zum Abschluß gelangt und mußte daher, solange man an der Ansicht festhält, daß Jean d'Orbais der erste Meister gewesen sei, auf diesen zurückgeführt werden. Wenn aber bei der von uns vorgeschlagenen Umstellung der Tod oder jedenfalls das Ausscheiden des ersten Meisters (also des Jean le Loup) schon im Jahre 1227 erfolgte, darf man sich fragen, ob jene Partieen — d. h. ab der Oberkante des Triforiums, denn bis zu dieser Höhe gehört das Querhaus sicher zu den ältesten Teilen des ganzen Baues — nicht schon dem zweiten Meister zugewiesen werden können. Nicht nur, weil sonst die ersten 16 Jahre der Bauführung gleichsam zu vollgepfropft erscheinen könnten (das wäre schließlich nicht unerklärlich, da wir wissen, mit welchem Hochdruck die Arbeit gerade im Anfang betrieben wurde), sondern vor allem auch deshalb, weil dadurch die von Kunze a. a. O. S. 72 angemerkte Tatsache erklärt werden würde, daß die Basen der Maßwerksäulchen in den oberen Partien des Querhauses nicht mehr die gleiche Form besitzen, wie in den unteren, vielmehr mit den entsprechenden Basen des sicher erst unter dem zweiten Architekten errichteten Hochchors (und des Langhauses) übereinstimmen. Auf der anderen Seite ist freilich festzustellen, daß die Tabernakelhelme an den Querhausfronten, im Gegensatz zu denen des Chors und des Langhauses, nicht geschlitzt sind (vgl. Kunze a. a. O., S. 55), allein man wird annehmen dürfen, daß dieser die Fassaden vor den übrigen Bauteilen auszeichnende Gegensatz ein beabsichtigter sei, denn auch die sogar erst unter Bernard de Soissons erstellten Tabernakel der Westfassade besitzen wieder ungeschlitzte, wenn auch der Stilstufe entsprechend ornamentierte Helme; man hat also jedenfalls die Wahl, ob man für die Bauzeit des ersten Meisters einen Wechsel der Basenformen (so Kunze) oder für die Bauzeit des zweiten eine bewußte Differenzierung der Tabernakelhelme annehmen will, und wir dürfen daher ohne Gefahr eine Entscheidung im Sinne der letzteren Möglichkeit in Vorschlag bringen.

die gegenwärtigen Westportale zu verstehen sind — etwa vierzehn oder fünfzehn Jahre nach der Grundsteinlegung zu der großen Umänderung des ersten Planes entschloß und die Ausführung des neuen Projekts in die Wege leitete. Chronologische Bedenken bestehen dagegen nicht, denn die Kathedrale von Amiens war schon 1220 begonnen worden, ihre Westfassade war spätestens seit 1225 im Bau und konnte in den Plänen, Fundamenten und einzelnen Werkstücken sicher noch einige Jahre früher studiert werden[1]; aber auch die historischen Gegengründe, die sich einer solchen Annahme entgegenzustellen scheinen, dürften nicht unwiderleglich sein. Die Baugeschichte des Mittelalters pflegt ja mit einer fast axiomatischen Gewißheit jeden Planwechsel auf einen Meisterwechsel zurückzuführen; allein es ist nicht recht einzusehen, warum nicht auch schon vor Bramante oder Michelangelo ein großer Künstler sein eigenes Projekt bei währender Bauführung modifiziert haben sollte, zumal wenn ein so bedeutendes Vorbild wie das der Kathedrale von Amiens in den Gesichtskreis dieses Künstlers getreten war, und wenn der fachliche Ehrgeiz des Architekten sich mit der künstlerischen Prestigepolitik eines Bauherrn verband, den man verdächtigen konnte, aus Baulust seine eigene Kirche in Brand gesteckt zu haben. Wie der Herzog von Berry seine Künstler nach Mehun sur Yèvre schickte, damit sie die dortigen Arbeiten in Augenschein nähmen und aus ihren Eindrücken Nutzen zögen[2]), so kann auch Aubry de Humbert den Mann seines Vertrauens geradezu beauftragt haben, nach Amiens zu gehen, um das, was dort geschah, zur Kenntnis zu nehmen und womöglich zu überbieten.

Nun wird man freilich nicht ohne weiteres geneigt sein, schon für die Zeit des ersten Architekten eine Planänderung zuzugeben, wenn ihre Spuren sich nicht irgendwie am Bauwerk nachweisen lassen. Demgegenüber ist aber darauf hinzuweisen, daß die Abänderung des Bauplans — wenn wir von dem erst unter Bernard de Soissons vollzogenen Einbau der jüngeren Westjoche absehen — sich tatsächlich nur auf die oberen Teile der Kathedrale bezog, und daß es schwer vorzustellen ist, wie sie sich in den Unterpartien, auch wenn diese zur Zeit der großen Entscheidung noch im Bau begriffen waren, hätte auswirken sollen; wir werden uns daher nicht wundern, wenn die bisher dem Jean d'Orbais, von uns also vermutungsweise dem Jean le Loup[3]) zugewiesenen Bauteile von der behaupteten Änderung des Gesamtplans wenig erkennen lassen, und erst die von vornherein unter neuen Gesichtspunkten angelegten, in der Ausführung bereits dem zweiten Meister zuzuweisenden Partien, d. h. der Hochchor und das Hochschiff, auch im Detail den Durchbruch eines neuen Stils verraten. Immerhin gibt es wenigstens einen

[1]) Vgl. Georges Durand, Monographie de l'église cathédrale Notre Dame d'Amiens, 1901, I, S. 32.

[2]) Vgl. A. Kleinclausz, Claus Sluter, s. a., S. 42.

[3]) Bei Jantzen a. a. O. S. 176/77 findet sich ein Hinweis auf „neuere Untersuchungen", die dargetan hätten, daß die für Bamberg vorauszusetzenden Arbeiten „bereits unter der Leitung des ersten Architekten Jean d'Orbais (1211—1235) entstanden" seien. Allein wenn diese Untersuchungen tatsächlich ein solches Ergebnis gezeitigt haben sollten (in deni n unserer Anm. 1 S. 65 erwähnten Zusammenfassung der Kunzeschen Resultate durch W. Noack, auf die Jantzen verweist, ist von den Skulpturen gar nicht die Rede), so müßten sie erstens erwiesen haben, daß das Wort „coiffe" den ganzen Chor und nicht nur seine Einwölbung bedeuten kann; zweitens, daß schon Jean d'Orbais die neuen Westportale begonnen hat (es sei denn, daß deren für Bamberg vorbildliche Gewändefiguren nachweislich nicht von Anfang an für diese Stelle bestimmt gewesen wären); drittens, daß schon Jean d'Orbais die Absicht hatte, die Strebepfeiler des Chores und des Langhauses mit Engelstatuen in Tabernakeln auszustatten und das Gesims des Hochschiffs von Atlanten tragen zu lassen. Das würde, wie man sieht, ebenfalls auf nichts anderes hinauslaufen, als daß die große Planänderung sich schon zu Lebzeiten des ersten Meisters vollzogen hätte, nur daß die Stelle dieses ersten Meisters dem Jean d'Orbais belassen bliebe. Dagegen wäre an und für sich nichts einzuwenden (es würde sich um eine bloße Namensfrage handeln), wenn nicht die Labyrinthinschrift zu unzweideutig besagen würde, daß Jean le Loup die „Portale begann", deren Vorverlegung und Neugestaltung doch den wesentlichsten Punkt des neuen Bauprogramms darstellte. — Umgekehrt könnten diejenigen, die eine Planänderung in allen Fällen auf einen Meisterwechsel zurückzuführen geneigt sind, sich zu der Annahme versucht sehen, daß zwar dem Jean le Loup die erste Stelle einzuräumen sei, daß aber erst Jean d'Orbais (ab 1227) den neuen Plan ins Leben gerufen habe; allein auch diese Ansicht — der chronologische Bedenken nicht im Wege stünden — ist mit der Nachricht, daß Jean le Loup der Schöpfer der Portale sei, nicht zu vereinigen.

(übrigens auch an und für sich nicht uninteressanten) Umstand, der darauf hinzudeuten scheint, daß die große Planänderung bereits zu der von uns vermuteten Zeit erfolgt ist. Es ist nämlich bisher anscheinend übersehen worden, daß die ursprüngliche Trumeaufigur des Jüngsten Gerichts-Portals — natürlich ebenso ein Christus wie der an seine Stelle getretene „Beau Dieu de Reims" — nicht etwa unausgeführt geblieben ist[1]), sondern an einer höchst unscheinbaren Stelle vermauert wurde: sie befindet sich, an einem sonst von dekorativen Engelsfiguren eingenommenen Platz, an einem der Strebepfeiler der Chorkapellen[2]) (Abb. 4). Da man nun, um dieser obdachlosen Trumeaufigur eine Unterkunft zu verschaffen, kaum nachträglich einen schon vorhandenen Engel beseitigt, sie vielmehr von vornherein zur Ersparung eines solchen verwendet haben wird, und da andererseits die Chorkapellen nach allgemeiner und wohlbegründeter Ansicht nicht später als etwa 1225 vollendet waren, darf man mit hoher Wahrscheinlichkeit schließen, daß jener Christus bereits um diese Zeit aus dem Zusammenhang des Jüngsten-Gerichts-Portals verbannt und der Verwendung als Dekorationsfigur preisgegeben worden ist[3]). Es ist also der erste Architekt gewesen, der die Versetzung der Christusfigur an den Chorkapellenstrebepfeiler verfügte. Was aber kann ihn zu diesem beinahe blasphemischen Entschluß veranlaßt haben? Verständlich ist seine Handlungsweise doch nur unter der Voraussetzung, daß eben schon gegen 1225 nicht mehr daran gedacht wurde, das Jüngste-Gerichts-Portal in seiner ursprünglich vorgesehenen Form zu errichten, mit anderen Worten: daß schon damals die große Planänderung beschlossen worden war, die für die Westportale eine völlig neue Formulierung vorsah. Und wenn man gerade den Christus auf den Chorkapellenstrebepfeiler schickte, so hat das vielleicht darin seinen Grund, daß man die sechs Apostel des alten Gerichtsportals — so, wie es mit ursprünglich dem gleichen Zusammenhang angehörigen Propheten des alten Marienportals tatsächlich geschehen ist — zunächst in die Seitenportale der neuen Westfassade zu übernehmen gedachte und sich deshalb das „Set" nicht zerreißen wollte; die alte Trumeaufigur dagegen konnte deshalb entbehrlich erscheinen, weil die Seitenportale der neuen Westfassade tatsächlich keinen Teilungspfosten besitzen und auch nie einen erhalten sollten. So gab denn der erste Meister die alte Trumeaufigur unbedenklich zu jener andersartigen Verwendung frei, ja er mag sie geflissentlich an eine besonders unauffällige Stelle des Bauwerks verbannt haben. Als aber sein Nachfolger unter dem Druck der Notwendigkeit, dem der Vollendung entgegengehenden Ostteil der Kathedrale eine selbständige Portalanlage zu geben, auf den Gedanken verfiel, das Jüngste Gerichts-Portal ans Querhaus zu versetzen[4]), war das Unglück bereits geschehen: die Christusfigur war an der Chorkapellenstrebe vermauert

[1]) So Kunze a. a. O. S. 68/69.

[2]) Die durch den Kreuznimbus eindeutig gekennzeichnete Christusfigur befindet sich am nördlichen Strebepfeiler der mittleren Chorkapelle. Ihre maßstäbliche und stilistische Übereinstimmung mit den Aposteln des Gerichtsportals (soweit sich die erstere durch Aufmessung der Photographien feststellen läßt) erscheint als die denkbar vollkommenste: sie wiederholt geradezu das Motiv des „Jacobus", und dürfte von demselben Künstler — also nicht von dem genialen Petrus- und Paulus-Meister — geschaffen sein. Andererseits ist ihr Stil von dem der (meist ein wenig handwerklichen) Engel so völlig verschieden, daß ihre Entstehung in der gleichen Werkstatt ausgeschlossen ist. Auch dies spricht — abgesehen vom Ikonographischen — dafür, daß sie ursprünglich in einen ganz anderen Zusammenhang gehörte.

[3]) Auch Vitry (a. a. O. S. 45) bezweifelt nicht, daß die Figur schon bei der Aufführung des Strebepfeilers vermauert worden ist.

[4]) Auch aus stilistischen Gründen liegt keine Veranlassung vor, den „Beau Dieu", der etwa die Stilstufe der Madonna im mittleren Westportal vertritt, wesentlich später als um 1235 zu datieren. Es ist nur allzu begreiflich, wenn man gerade um diese Zeit das Bedürfnis empfand, dem Ostteil der Kirche einen eigenen würdigen Eingang zu geben: je näher der Zeitpunkt der Chor-Weihe heranrückte (die bekanntlich schon der 1240 verstorbene Erzbischof Henri de Braisne vollziehen zu können gehofft hatte, vgl. Kunze a. a. O. S. 55), und je weniger man sich andererseits verhehlen konnte, daß der Ausbau des Langhauses noch viele Jahre in Anspruch nehmen würde, um so unabweisbarer mußte die Forderung erscheinen, den Obstbau gleichsam zu verselbständigen, und insbesondere das ursprünglich eingangslose Querhaus (vgl. Abb. 3), wenn auch unter Beeinträchtigung seiner konstruktiven Schönheit, mit eigenen Portalen

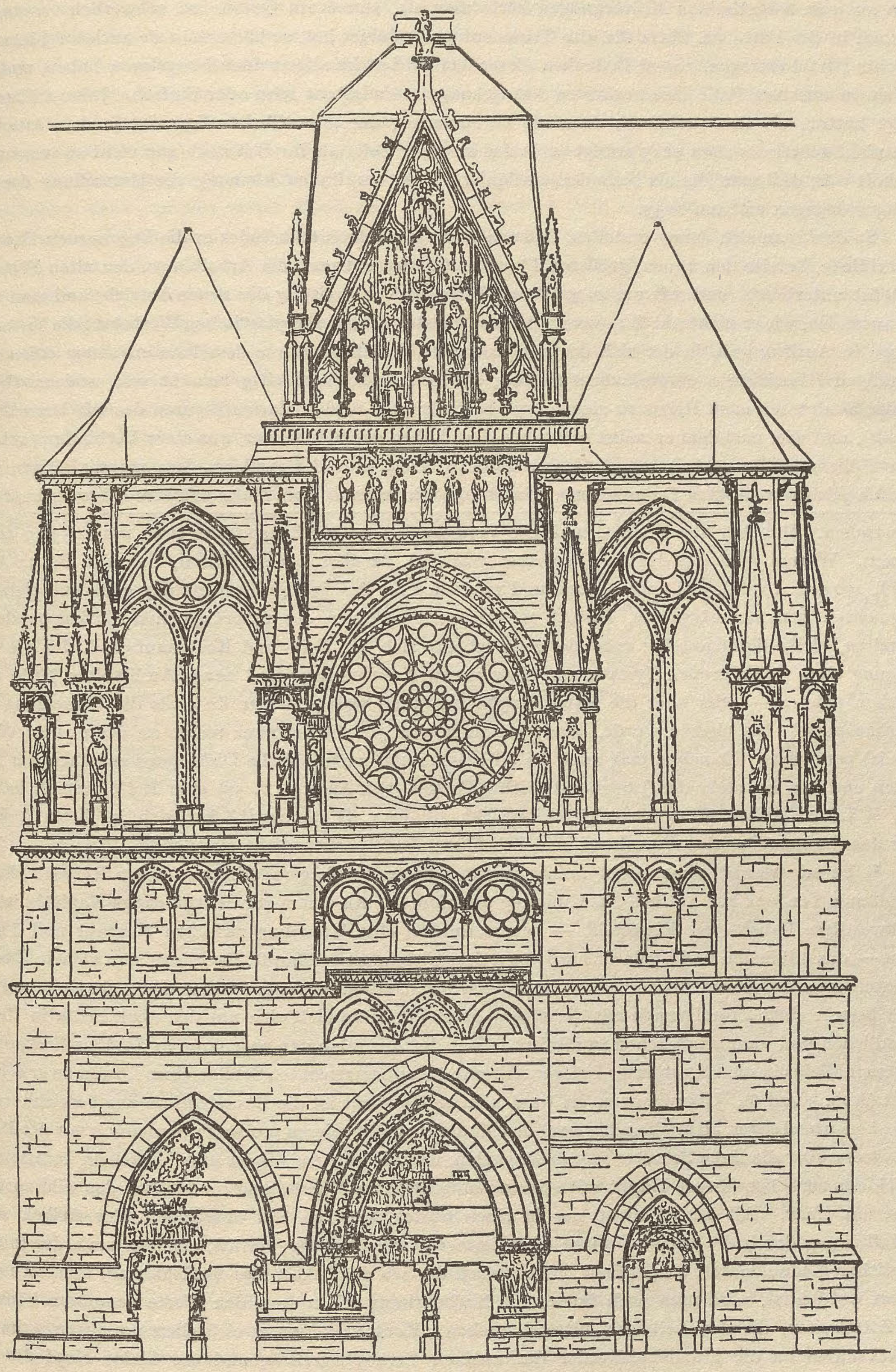


Abb. 3. Reims, Kathedrale, Front des nördlichen Querhauses.

und mußte deswegen, und nur deswegen, ex post durch den moderneren „Beau Dieu" ersetzt werden[1]. Denn aus rein ästhetischem Mißvergnügen hätte man sie, zumal am Querhause, schwerlich verworfen: wie man in der Porte St. Sixte die alte Trumeaufigur geduldet hat, so hätte man sie auch im Jüngsten-Gerichts-Portal ertragen, zumal Bedenken dieser Art derZeit im allgemeinen ferngelegen haben, und zumal sie in unserem Falle ihre negativen Auswirkungen mindestens zehn oder fünfzehn Jahre früher gezeitigt hätten, als ihre positiven; denn die Vermauerung der alten Christusfigur ist ja dem Anschein nach nicht später als etwa 1225 erfolgt (nebstbei zu einer Zeit, als ihr Stil noch gar nicht so wesentlich überholt war, daß man ihn als besonders antiquiert hätte empfinden können), die Herstellung der Ersatzfigur dagegen erst um 1235.

So darf man sich denn vorstellen, daß schon der erste Architekt, indes er die begonnenen Bauteile weiterführte, bereits den neuen, größeren Plan des Ganzen entwarf, die Arbeiten an den alten Portalen zunächst unterbrach, und mit um so größerem Eifer die Vorbereitung der neuen betrieb; und man mag sich ausmalen, wie er nicht nur dem vorzüglichsten Meister der älteren plastischen Werkstatt die Visitatiogruppe in Auftrag gab, in der sich der antikisierende Traditionalismus derselben zu einem edlen und lebendigen Klassizismus emporläutern sollte[2]), sondern auch gleichzeitig bemüht war, amiensisch geschulte Skulptoren nach Reims zu ziehen (vgl. besonders die beiden Marien-Figuren des mittleren Westportals), und wie, nachdem er selbst schon aus dem Leben geschieden war, aus einer Verbindung reimsischer Fülle und Bewegtheit mit Amienser Strenge, Schärfe und Grandezza jene mannigfaltigen und dennoch geistesverwandten Formen hervorgingen, die wir zuerst in dem Mann mit dem Odysseuskopf und

---

zu versehen. Man hat also allen Grund, die Versetzung der Querhausportale etwa um 1235/40 anzunehmen. Warum man das dritte Querhausportal (vgl. darüber Louise Pillion, Gaz. des Beaux-Arts, XLVI, 1904, S. 177ff.), aus noch älteren und zweifellos für ihre jetzige Bestimmung ganz ungeeigneten Fragmenten zusammenstoppelte, anstatt es aus den Beständen des ursprünglichen Marienportals zu bestreiten, bleibe dahingestellt: entweder man scheute sich den Zeit- und Kostenaufwand, den die Anfertigung eines neuen großen Tympanons, einer neuen Trumeaufigur und neuer Archivolten hätte verursachen müssen — oder aber die sechs Prophetenstatuen waren zu der Zeit, als die Einsetzung der Querhausportale beschlossen wurde, bereits an ihrer heutigen Stelle (ganz rechts an der neuen Westfassade) vermauert. Daneben mag auch die stilistische und maßstäbliche Diskrepanz zwischen den Propheten und den Aposteln des Jüngsten-Gerichts-Portals (vgl. Anm. 3, S. 57) eine Rolle gespielt haben.

[1]) Louise Pillion (Congrès archéologique Bd. 78, 1911, II, S. 247ff.) hat sich in ihrem Aufsatz über das Jüngste-Gerichts-Portal auf eine Scheidung der Epochen nicht eingelassen.

[2]) Es sei erlaubt, einen nicht uninteressanten Beleg für die gerade in der älteren Reimser Plastik obwaltende Tendenz zur Antiken-Nachahmung anzuführen. An einem der Chorumgangs-Kapitäle ist ein merkwürdiges Fabelwesen dargestellt — gewissermaßen eine Kreuzung zwischen Kentaur und Fischsirene —, das mit Schild und Keule ein harpyienartiges Ungeheuer bekämpft. Es scheint nun keinem Zweifel zu unterliegen, daß dieses Relief die echt mittelalterliche Umbildung einer antiken Sarkophagkomposition (oder besser: einer Einzelgruppe aus derselben) darstellt: es handelt sich um den noch heute in Reims befindlichen und vermutlich schon in römischer Zeit dorthin gelangten sogenannten Jovinus-Sarkophag, in dessen Mitte ein niedergestürzter Krieger sich mit dem vorgestreckten Schilde eines Löwen zu erwehren sucht (Abb. 5 und 6). Übernommen ist (und hier im Gewande ist die Übereinstimmung bezeichnenderweise bedeutend enger, als in allem übrigen) das Manteltuch mit seinem großen Faltenbausch vor der Brust und ihrem über die linke Schulter zurückfliegenden, unter dem Arm wieder zum Vorschein kommenden Zipfel, das zurückgeworfene Haupt mit seinem halbgeöffneten Munde, und namentlich das wild zurückflatternde Haar. All das ist nicht nur in einen mittelalterlichen Stil übertragen (der freilich seine Beeinflussung durch die antike Vorlage noch immer deutlich genug verrät), sondern auch der mittelalterlichen Gedankenwelt eingeordnet. Aber auch da, wo der Inhalt des Vorbildes am stärksten verändert worden ist, wird man noch immer die Nachwirkung seiner formalen Werte verspüren können: die Zottelreifen, die den Leib des mittelalterlichen „Kentauren" an zwei Stellen umgürten, erinnern unverkennbar an die Hundehalsbänder des antiken Sarkophagreliefs, und der kleine Kopf des angreifenden Ungeheuers legt sich genau so an den Schild, wie auf dem antiken Monument die antappende Löwenklaue.

der Königin von Saba, dann in den Strebepfeilerfiguren und in den Statuen neben den Querschiffsrosen, dann in den Atlanten und endlich in den Werken des Hannah-und-Josephs-Meisters bewundern — bis in den gegen und um 1250 entstandenen „Lückenbüßern" der Westportale eine gewisse Rückbewegung im Sinne stärkerer Gebundenheit einsetzte[1]). Jedenfalls wird es auf diese Weise möglich, die Visitatiogruppe um oder kurz nach 1225 zu datieren und für die Ausführung der anderen Figuren, die die deutschen Meister in Reims gesehen haben, einen Spielraum von etwa 10 Jahren zu gewinnen. Daß die Inschrift des Labyrinths dem Jean le Loup, der nach unserer Hypothese der Urheber des ganzen ersten Projektes und sogar des erweiterten Ausführungsplanes gewesen war, nur den Beginn der Portale zuschreibt, kann auf den ersten Blick zwar wundernehmen, doch wird man geltend machen dürfen, daß für das Mittelalter der Gesichtspunkt der persönlichen „Invenzione" noch keine wesentliche Rolle spielte, daher es die sicht- und greifbare Bauhandlung für wichtiger und denkwürdiger hielt, als die bloße, wenn auch noch so bedeutende, Idee (auch von Jean d'Orbais, wenn er der erste Meister gewesen wäre, wäre ja nirgends gesagt, daß man in ihm den Urheber des Gesamtplans zu verehren gehabt hätte); und daß man gerade die Portale der Reimser Kathedrale als deren vorzüglichen Ruhmestitel zu betrachten gewohnt war, lehrt der bekannte volkstümliche Vers: „Clocher de Chartres, nef d'Amiens, chœur de Beauvais, portail de Reims."

2. Jean d'Orbais: 1227—1247/50.

Er hätte also das Obergeschoß des Chores mit dem dazugehörigen Strebewerk im neuen Stil, aber unter Benutzung eines noch von Jean le Loup hinterlassenen zweiten Planes hochgeführt, und, wenn unsere Vermutung zutrifft, die Hochschiffe des Querhauses und die ihnen benachbarten Turmgeschosse errichtet[2]); ferner hätte er den Chor und das Querhaus eingewölbt (mit der Wölbung der Chorkapellen und der Chor- und Querhaus-Seitenschiffe mag schon der erste Meister begonnen haben), und vielleicht auch schon — nach der Weihe von 1241 — die Hochgeschosse und Wölbungen der ersten Langhausjoche in Angriff genommen. Weit wird er hiermit freilich nicht gekommen sein, da nach der Weihe jene große Geldnot einsetzte, die in den Jahren 1246 und 1251 den Papst auf den Plan rief (Vöge spricht geradezu von einer „Bauunterbrechung" zwischen 1241 und 1251). Daß die — mit weit geringerem Aufwand an Arbeitskräften durchführbaren — Portalarbeiten zur Zeit des Jean d'Orbais ebenfalls weitergeführt wurden, ist selbstverständlich und blieb wohl nur deshalb unerwähnt, weil dem Verfasser der Labyrinthinschriften die Einwölbung des Hochchores, als die für die Weihe ausschlaggebende Bauvornahme, von überragender Bedeutung erschien. Und wirklich würde ja, wenn unsere Auffassung zu Recht besteht, die Weihe in Jean d'Orbais' Amtszeit fallen.

3. Gaucher de Reims: 1247/50—1255/58[3]).

Er „arbeitete an den Portalen", wobei wir ihm insbesondere die Aufstellung und Vervollständigung des bisherigen Bestandes an Gewändefiguren sowie die Ausführung des über ihren Köpfen sich hinziehenden Blattfrieses zuschreiben möchten, dessen Ornamentik vom Stil der älteren, noch unter Jean de Loup und Jean d'Orbais errichteten Langhauspartien bereits zu dem der jüngeren, auf Bernard de Soissons zurückzuführenden, übergeht. Dazu kommt vermutlich der überwiegende Teil der Archivoltenskulpturen und der sonstigen in dieser Zone befindlichen Plastik. Des weiteren soll er — der Labyrinthinschrift zufolge — an den „vossures" gearbeitet haben, worunter für gewöhnlich die Archivolten der Westportale verstanden werden[4]). Das ist jedoch im höchsten Grade unwahrscheinlich, da die Begriffe „portaux" und „vossures", wenn anders unter den letzteren wirklich die Archivolten der Portale verstanden worden wären, unmöglich als gleichgeordnet hätten nebeneinandergestellt werden können. Die

[1]) Zur Stilentwicklung der Reimser Plastik vgl. namentlich Vöge, Von gotischer Gewandung und Bewegung („Das Museum", VII, S. 65ff., Ztschr. f. bild. K. a. a. O. S. 209ff. und Rep. 1901, a. a. O. S. 216ff., wo auch der Zusammenhang der „Visitatio" mit der älteren Skulpturengruppe hervorgehoben wird), sowie H. Beenken a. a. O. S. 18 und 23, Anm. 8. Ferner die kurze Notiz bei O. Schmitt, Die gotischen Skulpturen des Straßburger Münsters, 1924, I, S. 17. An dieser Stelle kann nur ein kurzer Exkurs von unserer Auffassung Rechenschaft geben.

[2]) Vgl. Anmerkung 1 S. 66.

[3]) Vgl. die sogleich folgenden Ausführungen über Gaucher de Reims.

[4]) So Kunze a. a. O. S. 57; W. Noack a. a. O.; Demaison, La cathédrale de Reims, S. 29.

„vossures" würden ja dann selber einen Bestandteil der „portaux" bilden und es wäre sinnlos, das Ganze und den Teil durch ein „et" zu verbinden. Es muß sich also um Bauteile handeln, die den Portalen als etwas Andersartiges gegenüberstanden, und in der Tat läßt sich leicht zeigen, daß der Ausdruck „vossures" niemals auf die Bedeutung von Portalarchivolten beschränkt gewesen ist. Das Verbum vousser (volser = voltare) hat zwei direkte substantivische Ableitungen hervorgebracht: „volsoir", das Mittel des Wölbens, d. h. den Wölbstein, und „volsure", das Ergebnis des Wölbens, die Wölbung selbst, so weit sie als das geformte Resultat dieser Tätigkeit betrachtet wird. Das Wort „vossure" kann also ebensowohl die Bogenläufe eines Portals als die inneren Halbtonnen eines Triumphbogens, ebensowohl die Kappen eines Kreuzgewölbes als die Innenfläche einer Kuppel bezeichnen (metaphorisch spricht man sogar von der „voussure noire du firmament"), und wenn die Inschriften unseres Labyrinths dem Gaucher de Reims einen Anteil an den „vossures" zuschreiben, so dürfte damit nichts anderes gemeint sein, als daß er die Einwölbung des Langhauses fortsetzte, dessen Gewölbe ja bei einer mittelalterlichen Kirche sozusagen die „vossures" par excellence bedeuten. Das ist um so wahrscheinlicher, als ja (vgl. S. 62) ohnedies zu vermuten war, daß er die Joche 1—5 eingewölbt oder zum mindesten ihre Einwölbung zum Abschluß gebracht habe (denn daraus, daß er nach der Inschrift mit den „vossures" nicht begonnen, sondern nur „an ihnen gearbeitet" haben soll, darf man dem Anschein nach den Schluß ziehen, daß schon Jean d'Orbais damit einen wenn auch bescheidenen Anfang gemacht hat)[1].

4. Bernard de Soissons: 1255/58—1290/93.

Er hätte wie erwähnt, die fehlenden Travéen zwischen der Fassade und den vorhandenen Langhausjochen neu errichtet und eingewölbt, ferner — die Wölbearbeit der älteren Langhauspartien an dem Punkt aufnehmend, wo Gaucher de Reims sie liegen lassen mußte — das sechste Joch unter Benutzung der schon vorhandenen Pfeiler geschlossen und an der Rose gearbeitet. Darüber hinaus darf ihm aber auch die Gestaltung der wundervollen, jetzt leider besonders stark mitgenommenen Innenwand der Westfassade zugeschrieben werden, die ja konstruktiv unmittelbar mit der Ausführung des Rosenjoches und der westlichen Langhaustravéen zusammenhängt, und die sich auch stilistisch gut den in Frage kommenden Jahrzehnten einfügt: die den Wandsockel gleichsam verhängenden Draperien sind wesentlich breiter, freier und malerischer behandelt als an der Außenfront, und von den Nischenstatuen sind selbst die der untersten Zone kaum vor 1255/60 denkbar. Der Sinn dieser Statuenwände besteht in einer wahrhaft genialen ästhetischen Negierung der statisch notwendigen Mauermasse: sie wird für den Eindruck scheinbar vollkommen in ein struktives Rahmenwerk aufgelöst, dessen Zwischenräume durch Figuren und Ornamentik in der Weise gefüllt sind, daß die Wandoberfläche an keiner Stelle sichtbar hervortritt; denn das Schattendunkel zwischen den Blättern der Ornamentfelder und neben den Nischenfiguren ist so tief, daß es den Mauergrund den Blicken gänzlich entzieht, wodurch — ein auch für die Entwicklungsgeschichte des Reliefstils grundsätzlich bedeutsamer Vorgang — das Massenvolumen vollständig in Raumvolumen verwandelt erscheint. — Von hier aus darf die Vermutung gewagt werden, daß auch die endgültige Gestaltung der Tympana und Archivolten dem Bernard de Soissons zu verdanken ist, ganz abgesehen davon, daß eine Reihe von Archivoltenfiguren dem Stil nach in die Jahre seiner Amtsführung weisen: erst dem Geist, der jene inneren Statuenwände erdachte, darf die Beseitigung der Tympanonreliefs zugunsten verglaster Maßwerks zugetraut werden, und selbst er scheint sich nicht ohne Zögern dazu entschlossen zu haben. Es hat nämlich den Anschein, als ob von den heute an den äußeren Strebepfeilern

[1] Würde man mit Deneux das Wort „coiffe" im Sinne von Bedachung deuten, so wäre es sogar möglich, Gaucher de Reims an die zweite und Jean d'Orbais an die dritte Stelle der Meisterreihe zu versetzen, da dann die „Vossures" des Gaucher auc him Ostteil der Kirche sich befunden haben könnten. Gegen die Auffassung Deneux' spricht aber, daß das Wort „coiffe", Larousse zufolge, geradezu Terminus für „Chorwölbung" war, und daß man umgekehrt da, wo von „den" Wölbungen geredet wird, in erster Linie an die Langhauswölbungen denken wird. Auch ist der Beginn der Bedachungsarbeiten erheblich weniger denkwürdig, als der Beginn der Choreinwölbung. — Im übrigen kommt es in unserem Zusammenhang auf die Entscheidung dieser Frage nicht allzusehr an, da wir uns vor allem die Aufgabe gestellt haben, die Frühdatierung der für die deutschen Meister vorbildlichen Skulpturen mit der Reimser Baugeschichte in Einklang zu bringen. Dieses Problem aber wird durch die Frage, welches der zweite und welches der dritte Meister gewesen sei, nicht mehr berührt.

der Fassade vermauerten, spitzbogig begrenzten Reliefs (nördlich der Kreuzeslegende, südlich den Inhalt des sechsten Kapitels der Apokalypse darstellend) das nördliche, das ganz genau dem Maß der heute verglasten Türfelder entspricht und erst ex post durch Zufügung der Engel der schmäleren Proportion des Strebepfeilers angepaßt werden mußte (auch in stilistischer Beziehung erscheint es um eine Nuance älter) [1]), ursprünglich als reguläres Tympanon für das linke Seitenportal bestimmt gewesen sei, und als ob man sich erst in letzter Stunde, vielleicht auch unter dem Drucke äußerer Umstände, entschlossen habe, auf die Fertigstellung des restlichen Tympanonschmucks zu verzichten, und die ihm zugedachten Flächen mit bloßen Maßwerkfenstern auszufüllen. Wie zum Ersatz hätten dann die Wimpergen plastischen Schmuck erhalten, und vielleicht wird es erst von hier aus verständlich, warum man in dem einen derselben das Weltgericht anbrachte, obgleich dasselbe bereits am nördlichen Querhaus dargestellt war, und auf der anderen die Kreuzigung Christi, obgleich dieses Thema sonst an den französischen Kathedral-Fassaden des XIII. Jahrhunderts (in bezeichnendem Gegensatz zu Straßburg und Freiburg) geflissentlich vermieden wurde: solange man noch an Tympanonreliefs gedacht hatte, sollte eben weder das eine noch das andere Thema, vielmehr die Kreuzeslegende und die Szenen des sechsten Offenbarungskapitels zur Darstellung kommen — nun aber mußte man andere Vorwürfe suchen, die, ohne den inhaltlichen Zusammenhang mit den entsprechenden Archivolten aufzugeben, die schon vorhandenen Relieftafeln neben sich duldeten und überdies (oder vielmehr vor allem) in großen und symmetrisch gruppierbaren Einzelfiguren darstellbar waren. Freilich hätte all dieses nicht geschehen können, wenn eben nicht der künstlerische Geist sich in dem Sinn gewandelt hätte, daß ihm das resultierende Ergebnis (Durchlöcherung der Tympanonfelder, Auflösung der Wimperge in plastisch-ornamentales Spitzengewebe, Übergreifen der Giebel in die Zone des zweiten Fassadengeschosses) nicht nur erträglich, sondern erwünscht erschien.

ANHANG.

VERSUCH EINER CHRONOLOGIE DER REIMSER SKULPTUREN [2]).

I. Vom Baubeginn bis etwa 1225/27.

Die Gewändestatuen und Tympana der ursprünglichen Westportale und der größte Teil ihres Archivoltenschmuckes. Innerhalb dieses Bestands wäre zu unterscheiden:

a) eine „archaische", aufs engste mit den Gewändefiguren am Mittelportal des Chartreser Nordquerschiffs zusammenhängende Gruppe, der zuzurechnen sind:

1. die jetzt am rechten Gewände des südlichen Westportals vermauerten Propheten (V. I, 16, 26, 57, 58).

2. Das ihnen recht verwandte Deësisrelief des Jüngsten-Gerichts-Portals (V. II, 46).

3. Die Skulpturen der „Porte romane" des nördlichen Querschiffs (V. II, 13—18). Sie bleiben, trotz der hinsichtlich der Engelarchivolten, der großen Zwickelengel und der Diakonenreliefs unbedingt einleuchtenden Hypothese von Louise Pillion, die sie als Reste eines Wandgrabes anspricht, ein wenig problematisch. Der Stil kommt, im Gegensatz zu dem der Propheten, aus der Richtung Senlis-Laon-Braisne (vgl. namentlich Congr. archéol. Bd. 78, II, 1912, Abb. gegenüber S. 260, 268 und 269; in Chartres kommt daher nur diejenige Skulpturengruppe zum Vergleich in Frage, die ebenfalls die Stilbewegung Senlis-Laon-Braisne weiterführt, z. B. Houvet, Portail nord II, Taf. 7/8), ist aber in sich nicht einheitlich: am antiquiertesten sind die beiden Zwickelengel und die beiden Diakonenreliefs, am entwickeltsten die Madonna, deren Stil sogar über den von Braisne hinauszugehen scheint, und der die Archivoltenengel nur erst nahekommen. Andererseits sind die Köpfe der Diakonen und Zwickelengel dem Kopf der Madonna physiognomisch so verwandt, daß man die Stücke nicht gänzlich auseinandernehmen kann, sondern

[1]) Hinzukommt, daß dieses Tympanon, wie auch auf der Abb. bei Vitry I, 81 ersichtlich wird, vor der Versetzung an seine heutige Stelle an seinem unteren Teil noch etwas verschmälert werden mußte: der rahmende Rand des unteren Streifens ist so weit abgeschnitten, daß der Außenkontur unten beinahe mit dem Innenkontur zusammenläuft.

[2]) „V." bedeutet Paul Vitry, La cathédrale de Reims, 1919, Tafelbände.

ihre Unterschiede auf die Zusammenarbeit mehrerer Künstler (und eine gewisse zeitliche Entwicklung) innerhalb einer und derselben Werkstatt zurückführen möchte. Nun sind die Braisner Skulpturen bekanntlich zwischen 1200 und 1216 entstanden, und so kommt als Inhaber des Grabmals, das der Natur der Sache nach kaum jemand anderem als einem Reimser Erzbischofe zugedacht gewesen sein kann, frühestens Wilhelm I. von Champagne (1176—1202), wahrscheinlicher aber der unmittelbare Vorgänger Aubrys, Guido Paré (1202—1206), in Frage; für die Madonna, deren Baldachin ja das Strebewerk der neuen Kathedrale von Chartres imitiert, ist überdies der äußerste terminus post quem das Chartreser Brandjahr 1194 (die Datierung der französischen Forscher, die die entwickelten Skulpturen der Reimser Kathedrale ausnahmslos zu spät setzen, greift in Beziehung auf die Plastik der „Porte romane" viel zu weit zurück). Da aber diese Madonna entwickelter ist als alles übrige, und mindestens nicht primitiver als die Deësis des Jüngsten-Gerichts-Portals, so muß sogar die Frage in Erwägung gezogen werden, ob dieses Hauptstück der „Porte romane", wenngleich in derselben Werkstatt gearbeitet wie ihre übrigen Bestandteile, nicht doch aus dem Zusammenhang des vermuteten Grabmals herausgelöst werden muß: für solche „enfeus" war eine plastische Madonna keineswegs obligatorisch, und es wäre nicht ausgeschlossen, daß die Madonna der „Porte romane" erst nach der Zerstörung der alten Reimser Kathedrale gemeißelt wäre und — maßstäblich für das Grabmal etwas zu groß, dagegen mit der Deësis des Jüngsten-Gerichts-Portals fast genau übereinstimmend — das Spitzenrelief des für den Neubau vorgesehenen Marienportals darstellen würde, in dessen unterem Tympanonstreifen sich dann die Szenen des Marienlebens hätten abspielen sollen. Schließlich wäre es ja auch nicht verwunderlich, wenn Aubry de Humbert zunächst die ihm gerade zu Verfügung stehende Bildhauerwerkstatt, die bisher mit dem Grabmal seines Vorgängers beschäftigt gewesen war, für die mit dem Neubau verbundenen plastischen Arbeiten herangezogen und dabei mit dem Marienportal den Anfang gemacht hätte. Wie dem auch sei: die Madonna der „Porte romane" ist jedenfalls dasjenige Stück, dessen sehr reifer, bereits in hohem Grade belebter und plastisch entwickelter Byzantinismus — und die Neu-Rezeption des in Chartres-West gänzlich zurückgedrängten byzantinischen Bewegungsstils ist ja die erste Voraussetzung für die Entstehung der „Hochgotik" — am ehesten zu dem „Frühklassizismus" der Porte St. Sixte herüberführt; ihr Spitzenrelief bezeichnet den Übergang.

b) Eine „frühklassizistische" Gruppe.

1. Die Porte S. Sixte („Remigiusportal"; V. II, 19—32), vielleicht mit Ausnahme einiger Archivoltenfiguren. Der „archaische" Stil ist in den ältesten Stücken noch nicht ganz überwunden (vgl. V. II, 27 links und insbesondere das Spitzenfeld V. II, 31, das auch hier den ältesten Bestandteil des Tympanon darzustellen scheint, und, wie erwähnt, noch eine gewisse Verwandtschaft mit der Madonna der „Porte romane" erkennen läßt). Über gewisse Beziehungen der Porte St. Sixte zu Chartres (V. II, 28 und Houvet, Portail nord, I, 75, wiederum der „Laoner" Gruppe zugehörig) und die Verwandtschaft ihrer Ornamentik mit der der Reimser Chorpfeilerkapitäle vgl. Vöge, Zeitschr. f. bild. Kunst, a. a. O. S. 196.

2. Das Jüngste-Gerichts-Portal (V. II, 33—48), mit Ausnahme der sub a 2 erwähnten Deësis, des Beau Dieu (V. II, 34/35), sowie einiger Archivoltenfiguren, aber einschließlich des Christus am Chorstrebepfeiler (unsere Abb. 4). Am vorgeschrittensten sind innerhalb dieses Ensembles die beiden Mittelstreifen (V. II, 42—45), in denen gleichsam die Summe aus dem Stil der beiden Querschiffsportale gezogen wird: vgl. etwa V. II, 43 einerseits — in bezug auf die Köpfe — mit V. II, 27 linke Gruppe, andererseits — in bezug auf die knitterige Gewandbildung — mit den freilich weit herberen und leidenschaftlicheren Werken des Petrus-und-Paulusmeisters. Von hier aus läßt sich eine Figur wie der sub III a zu erwähnende „St. Louis" begreifen. Die schon von Vöge mit Recht hervorgehobenen, aber vielleicht etwas zu einseitig im Sinn des „Naturalismus" interpretierten Schöpfungen des Petrus-und-Paulusmeisters (V. II, 36—38) nehmen innerhalb des Ganzen eine nicht sowohl chronologische als ausdrucksmäßige und qualitative Sonderstellung ein: auch er antikisiert, besonders deutlich im Kopf des Petrus (vgl. G. Swarzenski, Nicolo Pisano 1926, Abb. 25), ja er gehört bezeichnenderweise, in demselben Maße (und aus derselben Tendenz heraus) zu den Bahnbrechern des „Klassizismus", als er ein Bahnbrecher des „Naturalismus" ist, nur daß er diesen Klassizismus sogleich in einen leidenschaftlichen und eigenwilligen Stil von größter Ausdruckskraft umsetzt. Wenn irgendwo in Reims, liegt hier, wie schon Vitry durch seine Erwähnung der „région du Rhin" und Dürers andeutet, die Möglichkeit vor, an die Autor-

schaft eines Deutschen zu denken. — Daß das Jüngste-Gerichts-Portal nicht erst, wie immer noch gelegentlich behauptet wird, um oder gar nach 1240 entstanden sein kann, zeigt einmal seine Vorbildlichkeit für Bamberg, sodann aber seine Einwirkung auf das Jüngste-Gerichts-Portal von Amiens (um 1230), das offenbar unserem Tympanon das eigentümliche und nur aus dem antikisierenden Milieu von Reims verständliche, später fast überall wieder aufgegebene Motiv der aus Urnen auferstehenden Heiden verdankt (das Tympanon von St. Omer, wo das Urnenmotiv noch einmal aufgenommen wird, ist ebenfalls, wie schon der Abraham zeigt, unmittelbar von Reims beeinflußt).

3. Die Engel der Chorstrebepfeiler (V. II, 70—74), zum Teil den Arbeiten der Porte St. Sixte nicht ganz fernstehend.

4. Der figürliche Schmuck der Innenkapitäle.

II. Etwa 1225/27—1230.

a) Die „reif-klassizistische" Visitatio des mittleren Westportals (V. I, 25, 48—50), zu Anfang des in Rede stehenden Zeitraums entstanden.

b) Die Amiensisch beeinflußten, wahrscheinlich von einem unmittelbar aus Amiens berufenen Meister geschaffenen Statuen des mittleren Westportals (V. I, 22, 42, 43, 47), wohl nur unwesentlich später.

c) Auf reifklassizistischer Grundlage, aber vielleicht schon mit dem Amienser Stil sich auseinandersetzend: der „Mann mit dem Odysseuskopf" und die Königin von Saba (V. I, 21, 39, 40), wohl von einer Hand.

III. Etwa 1230 bis etwa 1235.

a) Die Statuen im Rosengeschoß der Querschiffsfronten. Hervorzuheben:

1. „St. Louis" am nördlichen Querhaus (V. II, 58/59), der deutlich auf das Atelier des Jüngsten-Gerichts-Portals zurückweist; hinsichtlich des Kopfes vgl. besonders V. II, 43, hinsichtlich der Draperie etwa den Rauchfaßengel auf V. II, 42 oder — nur daß die Form sehr viel beruhigter ist — den Petrus. Vom „St. Louis" geht der Weg direkt zum Beau Dieu (um 1235), dessen Kopf aber — absichtlich? — archaisiert (vgl. insbesondere den Kopf des Abraham, V. II, 41); die Draperie stimmt in verflachter und verlängerter Form mit der des „St. Louis" in weitgehendem Maße überein. Wie etwas spätere Vergröberungen des St. Louis wirken die Figuren V. II, 62 links und 61 links.

2. Ecclesia und Synagoge (V. II, 54 und 55), als eine Auseinandersetzung zwischen dem Spätstil der Querhausportale und dem Stil der Königin von Saba zu begreifen. An sie anschließend Adam und Eva, V. II, 39—41.

3. Der sog. „Pépin le Bref" (V. II, 63 links), nach Döges Meinung an den Stil des Petrus- und Paulusmeisters anknüpfend, das dort zum ersten Mal angedeutete (aber eben nur angedeutete) „Blicken" der tief eingebetteten Augen fanatisch vertiefend. Tatsächlich darf letzten Endes der Petrus-und-Paulusmeister als der Wiederentdecker dieses seit dem Ausgang des Altertums vergessenen und in Reims selbst nur von wenigen verstandenen Motivs betrachtet werden. Dem „Pépin" ein wenig verwandt, aber viel nüchterner und wohl etwas entwickelter der „Charlemagne" (V. II, 62 rechts).

4. Der „Philippe Auguste" (V. II, 60), das Blickmotiv in vollendeter Reinheit und Kraft stilisierend, und (trotz Pinder) noch immer als Vorbild des Bamberger Reiters zu betrachten.

5. V. II, 61, rechts ist ebenso eine Vergrößerung des „Charlemagne", dessen Blickmotiv er im Sinn traditioneller Unbeteiligtheit abschwächt, wie V. II, 61 links eine Vergröberung des „St. Louis". Eine ebenfalls vergröbernde Verbindung der durch den „St. Louis" und „Philippe Auguste" repräsentierten Richtungen wird in V. II, 62 links versucht; der König V. II, 63 rechts ist dagegen, wie schon Vöge sah, aufs engste mit den Engeln der Chorstrebepfeiler verwandt (vgl. etwa V. II, 74, oder noch besser V. II, 71 links) und dürfte von einem aus dieser Werkstatt übernommenen Gehilfen stammen. Auch er setzt aber daneben sicherlich den „Mann mit dem Odysseuskopf" voraus.

b) Ein Teil der Atlanten (vgl. etwa V. II, 75/76 und I, 84 rechts). Daß sie zum Teil schon so früh möglich sind, zeigt u. a. die Figur V. II, 77, die aus dem Triforiengeschoß des Querhauses stammt, also geraume Zeit vor 1241 versetzt sein dürfte.

c) Ein Teil der Tabernakelstatuen an den Strebepfeilern des Chores und des Langhauses. Sie sind größtenteils recht handwerklich und daher schwer zu datieren, auch scheinen große Zeitabstände zu bestehen: während z. B. V. II, 65 links (Detail V. II, 66) offenbar bereits den Hannah- und Josephsmeister voraussetzt, wirkt in Köpfen wie V. II, 64 immer noch die Tradition der Querhausportal-Werkstätten und der Chorengel-Werkstatt nach (vgl. z. B. V. II, 74); die Figur, deren Kopf in V. II, 67 links wiedergegeben ist, gehört einem durchaus bedeutenden, uns anderweitig nicht bekannten Künstler, der anscheinend bereits auf den Meister des Bamberger Lachengels eingewirkt hat (vgl. Anm. 2, S. 64).

d) Einige Figuren des Westportals, insbesondere

1. die Madonna (V. I, 17, 45); die Büste des Kindes im 18. Jahrh. erneuert, der Kopf der Maria zum mindesten bis zur Unkenntlichkeit überarbeitet;

2. der Papst am linken Gewände des südlichen Westportals (V. I, 15, 54), mit gewissen Reminiszenzen an den Stil der Querhausportale;

3. vielleicht der merkwürdig archaisierende Engel links von St. Nicaise (V. I, 20, 30).

IV. Etwa 1235 bis etwa 1245.

a) Einige weitere Figuren der Westfassade, insbesondere David und Salomon (V. I, 14, 51/52), jener noch der Charlemagne-Pépingruppe verwandt, ja auf den durchfurchten Petruskopf des Petrus-und-Paulusmeisters zurückweisend, dieser im Kopftypus an die Königin von Saba und im Drapierungsmotiv an den Mann mit dem Odysseuskopf gemahnend. Etwas jünger als diese beiden wohl der den Amienser Stil ins Bewegtere abwandelnde St. Nicaise (V. I, 19, 31) und der ihm verwandte Bischof V. I, 10, 36.

b) Die Masken der Hochschiffe am Chor und am Querhaus (V. II, 81ff.), die untereinander sehr verschieden sind. Einige dürften schon 1230/35 gearbeitet sein, z. B. V. II, 85 als Voraussetzung für die lachenden Köpfe des Bamberger Fürstenportals. Die entsprechenden Masken des Langhauses sind natürlich später, zum Teil erst unter Bernard de Soissons entstanden.

V. Um 1240.

a) Die Skulpturen der Querschiffsrosen (V. II, 52, 56, 57).

b) Die Werke des Hannah-und-Josephsmeisters: Hannah (V. I, 23, 44), Joseph (V. I, 23, 41) Verkündigungsengel (V. I, 24, 46).

VI. Etwa 1240 bis etwa 1255/60.

a) Die restlichen Statuen der Westfassade, in denen die bisher ausgebildeten Stilarten teils weiter- (oder auch zurück-) gebildet, teils in eklektischer Weise vermischt erscheinen. Den Werken des Hannah- und Josephsmeisters nahe steht der Engel rechts von St. Nicaise (V. I, 19, 32, 33) und der Apostel V. I, 15 rechts, Detail V. I, 56. Eine Vergröberung des trockenen Amienser Stils der St. Remy und der St. Thierry (V. I, 18, 27, 28): sie scheinen von gleicher Hand zu sein, der letztere durch eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit dem Papst V. I, 54 verbunden, aber stilistisch durchaus von ihm verschieden. Eine Verbindung des Amienser Stils mit Motiven der Trumeaumadonna vollzieht sich in der Hl. Clotilde oder Célinie (V. I, 18, 29), ein Ausgleich zwischen den Werken des Hannah-und-Josephsmeisters und der Trumeaumadonna in dem Propheten V. I, 15 (zweite Figur von links), Detail V, I, 55. Mehr nach der klassizistisch-abgerundeten Seite wendet sich der Eklektizismus im Johannes (V. I, 20, 35) und in dem Apostel V. I, 15 (Strebepfeiler), 53; mehr nach der spitz-trockenen im St. Jocond und in der St. Eutropie (V. I, 10, zweite und dritte Figur von links, Detail V. I, 34). Der Bischof V. I, 15 (Ecke) ist eine Kopie nach dem sub IV a erwähnten.

b) Innerhalb dieses Zeitraumes, und eher zu Anfang als gegen Ende desselben, dürften auch die eigentümlicherweise ganz nahe an den Stil des Naumburgers und mehr noch seines Mainzer Kreises heranführenden Reliefs der Johanneslegende am inneren Türsturz des Mittelportals entstanden sein (V. II, 108/109); zu vergleichen sind insbesondere die Fragmente des Mainzer Westlettners und die an diese irgendwie anknüpfenden Werke jenes interessanten Künstlers, der die Portalskulpturen von Neuweiler und das Apostelrelief am Lieb-Frauen-Portal der Metzer Kathedrale gearbeitet hat (Abb. bei Hausmann, Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler, Elsaß Taf. 21, Lothringen Taf. 43) und

Panofsky, Taf. 106. Hoffentlich wird die in Aussicht stehende Arbeit von H. Giesau über diese Zusammenhänge Licht verbreiten.

c) Ein Teil der Archivoltenskulpturen des Westportals (V. I, 67ff.; auszuschalten sind natürlich die beiden äußeren Archivolten des Mittelportals, V. I, 73, die bekanntlich dem 18. Jahrhundert angehören). Der Hauptbestand dürfte unter Gaucher de Reims, also um 1250/55 entstanden sein, dessen Arbeit sich ja der Labyrinthinschrift zufolge besonders auf die Ausgestaltung der Portale konzentriert hat; die ältesten, z. B. V. I, 69 und 80, werden aber noch weit ins 5. Jahrzehnt zurückgehen, und gerade die Gruppen V. I, 69 (Detail V. I, 71) sind den sub b erwähnten Johannesreliefs so verwandt — vgl. etwa den Kopf V. I, 71, unten rechts, mit dem des Schergen V. I, 209, unten links —, daß man an die gleiche Hand zu denken hat.

d) Die recht regellos vermauerten Figuren der Türumrahmungen (V. I, 62—66), und die schöne Basis der Trumeaumadonna (V. I, 59).

e) Weitere Strebepfeilerfiguren des Langhauses, u. a. der sub III, 3 c erwähnte, den Werken des Hannah- und Josephmeisters nahestehende Engel.

f) Das Relief der Kreuzeslegende am nördlichen Strebepfeiler der Westfassade (V. I, 81).

VII. Etwa 1255—60 bis etwa 1290 (allerletzter Termin 1299, wo offenbar die Westfassade völlig frei gelegt wurde).

a) Das Apokalypsenrelief am südlichen Strebepfeiler der Westfassade (V. I, 82) und die Spitzenengel des Kreuzeslegendenreliefs V. I, 81.

b) Die restlichen Archivoltenfiguren der Westportale (vgl. z. B. V. I, 74/75).

c) Die restlichen Figuren der Langhausstrebepfeiler, vgl. oben sub VI e.

d) Die vier Atlanten in der unteren Archivoltenzone des Westportals (V. I, 83), und andere für die definitive Aufmauerung der Portale nötige Füllfiguren.

e) Die beiden südlichen Atlanten der dritten Archivoltenzone, die sich von den zwei älteren nicht nur durch ihre rohe Ausführung, sondern auch durch ihre lange Gewandung unterscheiden (vgl. V. I, 84 links mit V. I, 84 rechts). Die beiden anderen waren u. E. ursprünglich für das Langhaus bestimmt, wurden aber, da gerade noch verfügbar, wegen ihrer besonderen Schönheit für die Westfassade verwendet und durch die zwei jüngeren ergänzt.

f) Die Skulpturen der Giebel und des Rosengeschosses (V. I, 85ff.). Selbst die Tabernakelstatuen der Türme dürften aber wegen der unleugbaren Beziehung, die insbesondere die Thomasgruppe (V. I, 88/89) mit Straßburg verbindet (wie andererseits die Reimser Marienkrönung bekanntlich mit der Freiburger Giebelgruppe und die Könige in den Archivolten des Reimser Mittelportals mit den Freiburger Grafenstatuen zusammenhängen), vor 1275/80 entstanden sein. Dieser Skulpturengruppe verwandt die sub c erwähnten spätesten Tabernakelfiguren des Langhauses, z. B. V. II, 68, links (Textfigur 41), und besonders V. II, 65, links.

g) Die Skulpturen der inneren Westfassade (V. II, 101ff.), die stilistisch älteren (z. B. V. II, 102) an die Kunstweise der Archivoltenfiguren und Strebepfeilerreliefs anschließend und sehr verwandt den dem Relief der Kreuzeslegende hinzugefügten Engeln (besonders instruktiv der Vergleich der sponsa dei [V. II, 102] mit der motivisch verwandten, aber u. E. ein wenig älteren Begleiterin der Hl. Helena auf V. I, 81). Älter, wie erwähnt, die am inneren Türsturz des Mittelportals vermauerten Reliefs der Johanneslegende (vgl. VI, b), denen die an der entsprechenden Stelle der Seitenportale vermauerten Reliefs der Stephanuslegende (V. II, 105) u. E. deutlich als jüngere, den spätesten Archivoltenfiguren und den statuarischen Nischenreliefs der inneren Westwand artverwandte Arbeiten gegenübertreten.

h) Die Prophetenfiguren der Querhausgallerien (V. II, 53 und Abb. 29).

Wenn der Verfasser diesen vorläufigen und sicher an vielen Stellen verbesserungsbedürftigen Entwurf zu einer stilistischen und chronologischen Gruppierung der wichtigsten Reimser Skulpturen vorzulegen wagt, so ist das nur deshalb geschehen, weil er mit dem Versuch, die Reihenfolge der Architekten neu zu bestimmen, auch hinsichtlich der Skulpturenfrage eine gewisse Verpflichtung zur Stellungnahme

übernommen zu haben glaubt (wobei er es Berufeneren überläßt, das Richtigzustellende richtigzustellen und insbesondere das Verhältnis zwischen Reims und Amiens und das möglicherweise reziproke Verhältnis zwischen Reims und Chartres des näheren zu untersuchen[1])), — nicht aber, weil er sich der Schwierigkeiten einer solchen Aufgabe nicht bewußt geworden wäre: wenn irgendwo, ergibt sich bei der Beobachtung der Reimser Plastik das Bild eines unendlich vielfarbigen Gewebes, innerhalb dessen die verschiedensten Fäden sich bald verknüpfen, bald nebeneinander und bald auseinanderlaufen; die einzelnen Stilrichtungen (von den zum Teil beträchtlichen und schon an und für sich die Aufstellung einer einsinnigen Evolutionsreihe verbietenden Qualitätsunterschieden ganz abgesehen) entwickeln sich nicht nur, sondern sie durchdringen sich auch, und sie durchdringen sich nicht nur, sondern sie perennieren auch, aller Querverbindungen ungeachtet, nebeneinander. Damit rückt auch Reims unter den Gesichtswinkel des „Problems der Generation", oder vielmehr — denn das „Problem der Generation" ist ja nur ein Spezialfall und nicht einmal der wichtigste — unter den Gesichtswinkel dessen, was wir als das „Problem der historischen Zeit" bezeichnen dürfen. Ja dies Problem erscheint gerade hier so brennend, daß wir berechtigt sind, nicht sowohl Reims sub specie des Problems der historischen Zeit, als vielmehr das Problem der historischen Zeit sub specie von Reims ins Auge zu fassen: in dem begrenzten Kreise einer einzigen Bauhütte, unter der Leitung von Meistern, die, wie wir annehmen müssen, mit unbeschränkter Vollmacht ausgestattet waren, im Flusse einer relativ raschen und nie ganz unterbrochenen Bautätigkeit und inmitten einer künstlerischen Bewegung, die ihre Antriebe nicht etwa von außen empfing, sondern, wenn irgendeine, als spontan zu gelten hat, entsteht im Verlauf von weniger als drei Menschenaltern eine gewaltige Menge plastischer Kunstwerke. Wenn, so könnte man fragen, selbst unter diesen Voraussetzungen die chronologisch gleichzeitigen Stücke stilistisch so verschiedenartig, ja verschiedenaltrig zu sein scheinen, hat es dann überhaupt noch einen Sinn, die kunstgeschichtliche Betrachtung unter den Gesichtspunkt zeitlichen Geschehens einzustellen? Denn das ist ja selbstverständlich (und mahnt von vornherein dazu, mit einem prinzipiellen Verzicht auf den Gleichzeitigkeitsbegriff nicht allzu schnell bei der Hand zu sein), daß mit der Vorstellung der historischen Gleichzeitigkeit auch ihr korrelatives Gegenstück, d. h. die Vorstellung der historischen Verschiedenzeitigkeit, preisgegeben werden müßte, und daß sich damit die Idee der historischen Zeitrelation überhaupt als eine praktisch unvollziehbare, ja logisch widersinnige herausstellen würde.

Nun müssen wir zunächst ohne weiteres die dem Kunsthistoriker instinktiv selbstverständliche Tatsache zugeben, daß die historische (Kultur-)Zeit in keiner Weise mit der astronomischen (Natur-)Zeit identisch ist: wenn der Historiker „um 1500" sagt, so meint er damit nicht einen Zeitpunkt, an dem seit einem konventionell fixierten Anfangstermin 1500 Erdumläufe um die Sonne stattgefunden haben, sondern er meint einen Zeitpunkt, der nicht nur durch bestimmte konkrete „Ereignisse", sondern auch durch bestimmte konkrete Kultureigentümlichkeiten sinnmäßig charakterisiert ist. Und jeder weiß, daß „das sechste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts" (von dem bekannten Unterschied zwischen den Zwanzigjährigen und Sechzigjährigen ganz abgesehen) für den historischen Sprach- und Denkgebrauch in Byzanz etwas ganz anderes „bedeutet" als im Abendland, in Italien etwas ganz anderes als in Deutschland, und selbst in Köln noch etwas anderes als in Schwäbisch-Gmünd. Damit erweist sich die historische Zeit als jeweils abhängig von einem bestimmten historischen Raum; allein — und das ist hiermit implizit bereits gesagt — dieser historische Raum ist seinerseits ebensowenig dem geographischen gleichzusetzen, als die historische Zeit mit der astronomischen identifiziert werden durfte: wenn ein toskanischer Maler nach einer wüsten Insel verschlagen wird und weiter malt, so malt er eben, wenn auch vielleicht in stofflicher und stimmungsmäßiger Beziehung durch seine neue Umgebung beeindruckt, dem Stil nach immer noch „toskanisch"; geht er aber nach Brügge, so verändert er damit nicht nur den geographischen Ort, sondern gerät auch in die Einflußsphäre eines anderen Kultur- und insbesondere eines andern Kunstzusammenhanges. Man sieht: sowohl der Begriff der Zeit, als auch der Begriff des Raumes bedeutet primär für den Historiker im allgemeinen nichts als eine Sinneinheit (und für den Kunsthistoriker im besonderen

[1]) Auch wäre vielleicht der an anderer Stelle schon einmal aufgeworfenen Frage näher zu treten, ob etwa im Stil der Straßburger Ecclesiawerkstatt neben den Chartreser Einflüssen auch Reimsische wirksam geworden sind.

nichts als eine Stileinheit), die eine bestimmte Gruppe von Einzelerscheinungen beherrscht und zu einem Erscheinungskomplex verbindet (so daß auch eine Schule, eine Werkstatt und letzten Endes eine künstlerische Einzelperson, ja selbst eine zum Teil rein gattungsmäßig bestimmte Erscheinungsgruppe, z. B. „die Nürnberger Tonplastik" als kunsthistorischer „Raumkomplex" bezeichnet werden kann), — nur daß diese Sinneinheit im einen Fall sub specie des Nacheinander, im anderen Fall sub specie des Nebeneinander angeschaut wird. Und hat man dies einmal erkannt, so wird ersichtlich, daß die Welt des Kunsthistorikers sich zunächst als eine unendliche Mannigfaltigkeit von einzelnen Bezugssystemen darstellt, innerhalb deren Raum und Zeit einander wechselseitig bestimmen, ja wechselseitig realisieren. „Die gotische Basilika", „die schwäbische Holzplastik des 15. Jahrhunderts", „die byzantinische Miniaturmalerei nachikonoklastischer Zeit", „die Skulpturen des Parthenon", „die Kunst Albrecht Dürers"; all das sind solche „Bezugssysteme", in denen jeweils ein bestimmtes Stück historischen Raumes im Verlauf einer bestimmten Spanne historischer Zeit (oder umgekehrt ausgedrückt: eine bestimmte Spanne historischer Zeit im Rahmen eines bestimmten historischen Raumausschnittes) betrachtet und analysiert wird, und deren jedes ein raumzeitliches Kontinuum von ganz bestimmt begrenzter Ausdehnung, aber völlig komplexer, die „räumliche" und „zeitliche" Komponente zu einem wesensmäßig unteilbaren und individuell bestimmten Ganzen verflechtender Struktur bedeutet. Wie sehr das der Fall ist, zeigt sich am deutlichsten darin, daß jede „Bestimmung" eines Kunstwerkes einen Urteilsvorgang darstellt, in dem sich uno actu, und ohne daß dem einen eine Priorität vor dem anderen zukäme, zugleich eine Zeitbestimmung und eine Raumbestimmung vollzieht: wenn der Kenner — und das Urteil des Kunstkenners enthält ja implizit alles, was die Analyse des Kunstwissenschaftlers explizit ausführen kann[1]) — eine Skulptur in die „Spätgotik" versetzt, so kann er das nur unter der Voraussetzung, daß ihm ein Kunstkreis bekannt ist, innerhalb dessen ihr Stil in der spätgotischen Epoche möglich ist — und wenn er sie „norddeutsch" nennt, so kann er das nur unter der Voraussetzung, daß er eine Kunstepoche angeben kann, innerhalb derer ihr Stil in Norddeutschland möglich ist.

Nun scheint diese unendliche Mannigfaltigkeit von „Bezugssystemen", als die die Welt des Kunsthistorikers sich primär darstellt, einem wirren und sozusagen unformalisierbaren Chaos gleichzukommen. Wenn, so dürfen wir fragen, die historische Zeit jeweils nur innerhalb eines bestimmten historischen Raumes „gilt", und umgekehrt der historische Raum nichts anderes ist als diejenige Sphäre, in die wir

[1]) Dem alten Streit zwischen „Kenner" und „Kunstwissenschaftler" liegt eine unrichtig gestellte Alternative zugrunde: wie der ärztliche Diagnostiker mit dem einen Worte „Krebs" alles das sagt, was der ärztliche Theoretiker an diesem Krankheitsfall explizit aufweisen kann (denn auch wenn die bewußt gewordene Unterlage der Diagnose nur ein Symptom unter hundert Symptomen war, wird auch die Aufweisung der übrigen neunundneunzig, insofern sie eben Krebssymptome sind, durch den Vollzug der Diagnose vorweggenommen) — so enthält auch das Kennerurteil „Esaias van der Velde" (das ja die weiteren Bestimmungen „nordniederländisch" und „1. Viertel des 17. Jahrhunderts" ohne weiteres mit einschließt) implizit, wenn auch größtenteils unbewußtermaßen, alles das, was irgendeine kunstwissenschaftliche Analyse in bezug auf Raum-, Körper- und Lichtkomposition, Stellung zum Landschaftsproblem usw. usw. explizit darzulegen vermöchte. Woraus hervorgeht, daß „kennermäßige" und „kunstwissenschaftliche" Urteilsbildung einander weder ausschließen, noch auch ergänzen, sondern den zwiefachen Aspekt derselben Sache darstellen; denn wenn der Kunstwissenschaftler nur expliziert, was der Kenner diagnostiziert, so ist doch diese künstlerische Diagnose, da sie trotz ihrer Entstehung in einer Sphäre subjektiver Intuition in vollem Umfang objektive Gültigkeit beansprucht, ihrerseits an die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Bewährung geknüpft: wie es im Wesen der kunstwissenschaftlichen Analyse liegt, im Kennerurteil potentiell enthalten zu sein, so liegt es im Wesen des Kennerurteils, in eine kunstwissenschaftliche Analyse transformiert werden zu können; und in der Tat kann daher das Kennerurteil nicht eigentlich „bewiesen", sondern nur durch eine solche Umwandlung gewissermaßen logifiziert werden; denn eine Berufung auf einzelne Symptome, wie Faltenformen oder Fingernägel, bedeutet nur eine Zerlegung des Urteilstenors, während eine Heranziehung von Urkunden nur einer Bestätigung von ganz anderer Seite her gleichkommt, da ja die Urkunden auch ohne Kennerurteil zur Identifizierung des fraglichen Kunstwerks ausgereicht hätten.

jeweils den Verlauf einer bestimmten historischen Zeitmenge hineinverlegen: stehen wir dann nicht vor einem völlig inhomogenen Nebeneinander solcher Bezugssysteme, die, mit Simmel zu reden, in „selbstgenügsamer“ Isolation und irrationaler Besonderheit verharren?[1]) Müssen wir nicht in der Tat darauf verzichten, in die Gesamtheit dieser Bezugssysteme, die ja einander als völlig inkommensurable Größen gegenüberzustehen scheinen, etwas wie eine absolute zeitliche Ordnung hineinzubringen? Denn wenn innerhalb dieser Bezugssysteme jeweils besondere historische Zeit- und Raumwerte gelten, wenn also innerhalb ihrer sowohl die Zeit als auch der Raum nicht als reines Quantum sondern als Quale betrachtet werden muß, so ist es unbestreitbar, daß die Schaffenszeit Masaccios ebensowenig den bloßen „Teil“ einer homogenen Zeitmenge darstellt, als der Florentiner oder Veroneser Kunstkreis den bloßen „Ausschnitt“ eines homogenen Raumgebiets. — Gleichwohl braucht diese Überlegung uns nicht an der Möglichkeit verzweifeln zu lassen, die historische Gesamtwelt als eine homogene und stetig geordnete anzusehen, nur werden wir uns zu dem Zugeständnis bereit finden müssen, daß diese Ordnung gewissermaßen eine sekundäre ist, daß sie, wenn man so sagen darf, nur ex post, nämlich durch eine Wiederverankerung der historisch qualifizierten Bezugssysteme im Ablauf der homogenen Naturzeit und in der Ausdehnung des homogenen Naturraums verwirklicht werden kann. Unmittelbar „gegeben“ sind uns tatsächlich nur die künstlerischen Objekte, und die primäre Ordnung, die wir innerhalb ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit vollziehen können, ist tatsächlich nur diejenige nach Sinnzusammenhängen oder Bezugssystemen. Allein daneben ist uns doch die Tatsache gewiß, daß diese künstlerischen Objekte irgendwann und irgendwo von realen Personen hervorgebracht wurden, die zu bestimmter Zeit und an bestimmten Orten gelebt haben, deren Schaffen durch das Vorhandensein einer realen künstlerischen Umwelt und einer realen künstlerischen Vorwelt bedingt gewesen ist, und über deren Wirken wir durch „Nachrichten“ aller Art unterrichtet sind: die Reimser Kathedrale ist „1211“ begonnen und „1241“ teilweise geweiht worden; Filippino Lippi hat einen bestimmten Abschnitt des astronomischen Zeitverlaufs erlebt und an ganz bestimmten Stellen des geographischen Raumes gearbeitet, er konnte die Werke Masaccios sehen, aber nicht Masaccio die seinen, usw. Und damit ergibt sich die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, die primäre, aber dafür inhomogene Ordnung nach kulturzeitlichen und kulturräumlichen „Bezugssystemen“ doch wieder mit einer sekundären (denn Daten, Urkunden und biographische Nachrichten bedeuten den Kunstwerken selbst gegenüber für uns tatsächlich sekundäre Quellen), aber dafür homogenen Ordnung nach naturzeitlichen und naturräumlichen „Zusammenhängen“ zu verknüpfen. Jene engeren oder weiteren „Sinneinheiten“ die wir in die historischen Erscheinungen hineinschauen, bedeuten zugleich auch Wirkungseinheiten, die eben die Erscheinungen in concreto miteinander verbinden: jene kleineren oder größeren[2]) Bezugssysteme, in denen wir eine sinnhafte und gleichsam rein statische Zusammengehörigkeit sich symbolisieren sehen, sind zugleich Beziehungssysteme, innerhalb derer, und zwischen denen, sich dynamische Zusammenhänge nachweisen lassen. Zusammenhänge, die die politische Historie als „Zweck“ und „Folge“, „Ursache“ und „Wirkung“, „Aktion“ und „Gegenaktion“ anzusprechen pflegt — während die Kunstgeschichte sie mit Ausdrücken wie „Einfluß“ und „Rezeption“, „Anregung“ und „Stellungnahme“, „Tradition“ und „Weiterbildung“ bezeichnet —, und deren Aufdeckung nicht zwar das Ziel, wohl aber das zwangsläufige Ergebnis jeder stilkritischen Gruppierungsarbeit ist. Die scheinbar gegeneinander durchaus relativen, ja inkommensurablen Bezugssysteme sind also bei aller „Selbstgenugsamkeit“ doch einer absoluten, wenn auch mittelbaren, Ordnung fähig: Naturzeit und Naturraum sind gleichsam die Konstanten, auf die die unzähligen Variablen immer wieder bezogen werden können und bezogen werden müssen (wir „lokalisieren“ sozusagen eine bestimmte Spanne historischer Zeit in bestimmte Abschnitte der natürlichen Zeit, nicht anders als ein bestimmtes Stück historischen Raumes in eine bestimmte Stelle des geographischen), und gerade das bestimmt das Wesen der „historischen“ Erscheinung, daß sie sich zum einen als ein dem Geltungsbereich der Naturzeit und des Naturraumes enthobenes

[1]) Vgl. G. Simmel, Das Problem der historischen Zeit, Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 12, 1916. Unsere Auffassung berührt sich vielfach mit derjenigen Simmels, ohne sich aber mit ihr zu decken — schon deshalb nicht, weil Simmel das Problem der historischen Zeit nicht mit dem Problem des historischen Raumes verknüpft sieht.

[2]) Vgl. S. 81, Anm. 2.

Sinngebilde darstellt, zum anderen aber an einen ganz bestimmten naturzeitlichen Augenblick und eine ganz bestimmte naturräumliche Stelle fixiert ist: der Blitz, der an einem bestimmten Tage an einem bestimmten Orte niedergeht, ist trotz seiner Einmaligkeit so lange kein „historisches" Ereignis, als er nicht etwa eine Kathedrale in Brand setzt, oder einen bedeutenden Menschen erschlägt, und dadurch in bestimmte Sinnzusammenhänge eingreift — eine Anzahl von Kunstgegenständen unbekannter Herkunft und Entstehungszeit, die irgendwo im Handel auftauchen würden, wären trotz ihrer Sinnhaftigkeit so lange keine „historischen" Dokumente, als sie sich nicht einem bestimmten naturzeitlichen und naturräumlichen Zusammenhang einordnen ließen.

Aus dieser eigentümlichen Problematik der Geschichtswissenschaft, die gleichsam mit zwei ganz verschiedenen Zeit- und Raumbegriffen arbeitet und diese dennoch stets zueinander in Beziehung setzen muß, erklären sich all jene Paradoxien, die uns zunächst zu einer Art von Skeptizismus, wenn nicht gar Nihilismus, zu zwingen schienen. Es liegt nur an dieser Begriffsduplizität, wenn das gleiche Quantum natürlichen „Raumes", historisch betrachtet, bald einen größeren, bald einen geringeren „Umfang" zu besitzen scheint, und wenn das gleiche Quantum natürlicher Zeit, historisch betrachtet, bald einen größeren, bald einen geringeren „Inhaltsreichtum" repräsentiert (so daß man mit Sinn behaupten könnte, daß der abendländische Kunstkreis im Zeitalter des „internationalen" Stils der Jahre um 1400 „enger" gewesen sei als um 1450, oder daß das 15. Jahrhundert in den Niederlanden eine „längere" Entwicklung bedeute als in Byzanz, und als das 14. Jahrhundert in den Niederlanden selbst)[1]. Und es liegt nur an ihr, wenn der Begriff der „Gleichzeitigkeit" als historisch unverwendbar dazustehen schien. Auch dieser Begriff kann entweder naturzeitlich oder historisch aufgefaßt werden, und wie der jeweilige historische „Umfang" eines bestimmten geographischen Raumgebiets und der jeweilige historische Inhalt einer bestimmten astronomischen Zeitspanne durch die Enge oder Weite der Sinn- und Wirkungszusammenhänge bestimmt wird, die die in ihm (oder in ihr) „lokalisierten" Erscheinungen miteinander verbinden, so dürfen wir sagen, daß die tatsächliche, natürliche Gleichzeitigkeit sich in dem Maße einer historischen Gleichzeitigkeit annähert, in dem der zwischen den betreffenden Erscheinungen bestehende Sinn- und Wirkungszusammenhang sich verdichtet, d. h. in dem Maße, als der historische Raum, dem sie angehören, sich verengt: das eine Extrem wird durch zwei denkbar nahe „zusammenhängende" Werke, d. h. durch zwei Hervorbringungen der gleichen Künstlerpersönlichkeit, repräsentiert, hinsichtlich derer der Unterschied zwischen natürlicher und historischer Gleichzeitigkeit praktisch vernachlässigt werden kann — das andere durch zwei denkbar „beziehungslose" Werke, wie etwa eine um 1530 entstandene Negerplastik und die Madonna Medici des Michelangelo, hinsichtlich derer dieser Unterschied so groß wird, daß die die beiden Werke „verbindende" natürliche Gleichzeitigkeit historisch irrelevant wird. In den dazwischen liegenden Fällen aber bleibt der Begriff der historischen Gleichzeitigkeit zwar anwendbar, aber er relativiert sich, indem nicht mehr das Zusammenfallen zweier oder mehrerer Einzelerscheinungen in einen natürlichen Zeit-Punkt, sondern nur noch das Zusammenfallen zweier oder mehrerer „Bezugssysteme" in eine (je nach dem Ausmaß des Gesamtzusammenhanges[2]) mehr oder minder ausgedehnte) Zeit-Strecke etwas wie eine „Region" der historischen Gleichzeitigkeit schafft.

So läßt sich denn die Aufgabe, ein gegebenes Kunstwerk jahreszahlenmäßig zu „datieren", zerlegen in das Problem, primär das kleinste Bezugssystem aufzusuchen, dem wir es rein sinnmäßig

[1]) Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß diese Einschätzung zum Teil auch von der reicheren oder spärlicheren Überlieferung der Zeugnisse und von der größeren oder geringeren Erforschtheit derselben abhängt.

[2]) Die Frage nach dem „größesten" oder „kleinsten" Bezugssystem ist eine reine Tatsachenfrage: das Ausmaß des (jeweils) kleinsten Bezugssystems bestimmt sich nach der Möglichkeit, Unterschiede aufzuweisen (so daß wir z. B. innerhalb des Komplexes „Rembrandt" eine ganze Reihe kleinerer Bezugssysteme unterscheiden können und müssen) — das Ausmaß des größesten nach der Möglichkeit, Zusammenhänge festzustellen, so daß wir z. B. im 13. Jahrhundert wohl von einem „abendländischen Kunstgebiet" oder von einer „Mittelmeerkunst" sprechen können, aber noch kein Bezugssystem aufstellen können, das etwa die Fidschi-Inseln mit in sich begriffe.

einzugliedern vermögen, und sekundär dieses kleinste Bezugssystem naturzeitlich zu fixieren. Und da nun jede historische Erscheinung notwendigerweise zugleich mehreren Bezugssystemen angehört — denn indem die Menschen, die es erzeugen, eine bestimmte Anzahl von Jahren erleben und während dieser Jahre sowohl eine Reihe älterer Generationen hinter sich lassen, als eine Reihe jüngerer neben sich aufwachsen sehen, indem sie durch eigene Reisen und durch Berührung mit wandernden Künstlern oder wandernden Kunstwerken in neuartige Einfluß-Sphären geraten, stellt sich jede ihrer Hervorbringungen gewissermaßen in den Schnittpunkt mannigfacher Bezugssysteme, die einander ebensowohl als fremdräumliche wie als fremdzeitliche gegenübertreten, und deren Wechselwirkung in jedem Einzelfall zu einem individuellen Ergebnis führt[1] —, so wird man diese Formel dahin erweitern müssen, daß man sagt: „Datieren" heißt Abstimmen, d. h. (primär) Aufsuchen aller kleinsten jeweils erkennbaren Bezugssysteme, die in der zu betrachtenden Erscheinung gleichsam zum Schnitte gelangen, und (sekundär) Fixieren dieses Schnittpunktes im Verlauf der Naturzeit. —

Vielleicht wird gerade von hier aus deutlich, in welchem Umfang und in welchem Sinn trotz aller Rassen-, Generations- und Qualitätsunterschiede eine kontinuierliche Zeitordnung der Kunsterscheinungen möglich ist: je umfassender die Anschauung der Forschung wird, und je mehr sie in die Verästelungen und Komplikationen der Einzelsachverhalte eindringt, um so genauer wird sie einerseits die verschiedene historische „Wertigkeit" der zahlenmäßigen Daten einzuschätzen und abzuwägen wissen (so daß ihr klar wird, was „1230" in den verschiedenen Skulpturengruppen einer und derselben Kathedrale „bedeutet"), und um so eher wird sie andererseits in den „rückständigsten", wie in den „fortgeschrittensten", in den „hervorragendsten" wie in den „minderwertigsten" Arbeiten die Spuren dessen entdecken können, was sie trotz ihrer Rückständigkeit und Minderwertigkeit schon, und trotz ihrer Fortschrittlichkeit und Güte noch nicht „voraussetzen", — womit sowohl eine Würdigung der historischen Ungleichzeitigkeit im objektiv Gleichzeitigen (und vice versa), als umgekehrt eine Entdeckung der objektiven Gleichzeitigkeit im historisch Ungleichzeitigen (und vice versa) möglich wird. So haben sich die Wetzlarer Skulpturen, so altertümlich-romanisch sie anmuten und in gewissem Sinne auch sind, doch als „nachbambergische" und als — innerhalb ihres Kunstkreises! — die Merkmale der Zeit „um 1260" an sich tragende erwiesen; und so darf auch die Aufgabe einer Reimser „Chronologie" als eine wenn auch vielleicht noch lange nicht lösbare, geschweige denn gelöste, so doch in ganz präzisem Sinne stellbare bezeichnet werden.

[1]) Die Arbeiten des Bamberger Heimsuchungsmeisters z. B. gehören sowohl dem Bezugssystem „Bamberg" als dem Bezugssystem „Reims", sowohl dem Bezugssystem „Spätromanik" als dem Bezugssystem „Hochgotik" an, und von den Spätwerken des Bamberger Chorschrankenmeisters gilt, aber unter ganz anderen Voraussetzungen und mit ganz anderem Ergebnis, ein Gleiches.

EINE MITTELALTERLICHE BENEDICTINERHANDSCHRIFT IN DER STADTBIBLIOTHEK BRESLAU

Mit 8 Abbildungen auf 4 Tafeln *Von GOTTHOLD PRAUSNITZ*

Das von dem Zisterzienserkloster in Trebnitz in die Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek übernommene Psalterium per hebdomadem I Q 234, eine mit wertvollen Miniaturen ausgestattete Handschrift, ist hinsichtlich ihrer Herkunft und ihres Inhaltes in aller Kürze von Fr. P. Lambert Schulte[1]) und Alwin Schultz[2]) besprochen worden; ersterer verweist sie in die Zeit Karl IV., in der sie von einem französischen Künstler angefertigt sein soll, nach letzterem stammt sie aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts.

Es steht fest, daß Äbte der böhmischen Zisterzienserklöster Waldsassen, Sedlec und Königssaal schon 1292 für 200 Mark Silbers, die König Wenzel II. dazu geschenkt hatte, in Paris eine Menge Handschriften erworben hatten[3]) und auf diese Weise mag auch der Kodex 234 nach Trebnitz gekommen sein, auf den im Laufe der Arbeit noch häufig zurückzukommen sein wird.

Er hängt in beachtenswerter Weise mit einem Evangeliarium zusammen, welches durch seine Schrift, besonders aber durch seine Initialen die Aufmerksamkeit beansprucht und deshalb zum Gegenstand einer eingehenden Bearbeitung auserwählt wurde. Das in einen modernen Einband gebundene Buch trägt als einzige Eintragung folgende Bemerkung: „Donum Viri Illustris Joh. Sigismundi de Haunold, Reip. Wratisl. Praesidis A. O. R. MDXCIX“ eines Mannes, der im Breslauer Stadtbuch[4]), enthaltend die Ratslinie von 1287 ab, im Jahre 1678 erstmalig als Konsul, im Jahre 1691 als Praeside und Senator genannt wird; es bildet ein Geschenk an die Thomas R. Rehdiger'sche Stadtbibliothek, Breslau, in der es unter R 509 verwahrt wird. Der Kodex kann sowohl mit dem Scriptum super Apocalypsim des Alexander Stadensis[5]) als auch mit Handschriften in Verbindung gebracht werden, die dem Prager Domkapitel und anderen böhmischen und mährischen Bibliotheken eigentümlich sind,[6]) die uns eingehend beschäftigen werden.

R 509 ist geradezu verschwenderisch mit Initialen ausgestattet, und zwar finden sich auf 99 Folioseiten deren 148, die sich fast über die ganze Seite erstrecken, die sich in seltener Pracht und Frische erhalten haben.

[1]) Oberschlesische Heimat XIV, 1918.

[2]) Die Klosterkirche zu Trebnitz. Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens 1868, Bd. IX.

[3]) Burdach, Konrad, Zur Kenntnis altdeutscher Handschriften. Centralblatt für Bibliothekwesen VIII, S. 329.

[4]) Breslau 1882.

[5]) Prausnitz, Gotthold, Eine Bilderhandschrift des XIII. Jahrh. in der Staats- u. Univ.-Bibliothek Breslau. Centralblatt für Bibliothekwesen, XL. Jahrg., 1923.

[6]) Podlaha, A., Die Bibliothek des Metropolitankapitels Prag. Topographie der Historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen, 1904.

Den Evangelien geht, wie allgemein in den liturgischen Andachtsbüchern jener Zeit üblich ist, ein Kalendarium voraus; es liegen demnach zwei Teile dem Betrachter vor, die unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte zu besprechen sind, die bei der Beurteilung des Ganzen einander ergänzen.

I. Das Evangeliarium.

Stützt der Kalender die Annahme der Zusammengehörigkeit mit I Q 234, — eine ausführliche Beschreibung dieser Handschrift folgt demnächst in diesem Jahrbuch — so werden die Auszüge aus dem Neuen Testament der Form und Ausführung nach eine Harmonie anklingen lassen mit der Prager Mater verborum, einer Art Konversations-Lexikon. So oft die lexikalische Folge in letzterer zu einem neuen Buchstaben übergeht, — so schreibt Neuwirth in seiner Geschichte der kirchlichen Kunst in Böhmen, — ist eine aus Pflanzengewinden und wunderbaren Gestalten zusammengesetzte Initiale eingeordnet. Der Künstler von R 509 hat die kostbaren Initialen, die mit einem seltenen Verständnis für den Zusammenklang der Farben gemalt sind, der Spitze eines neu beginnenden Evangelienauszuges vorausgestellt und die Schmuckinitiale außerdem in der Weise hervorgehoben, daß die nächstfolgenden Buchstaben und Worte in Kapitalschrift geschrieben wurden, ein Verfahren, das ähnlich in Q 234 geübt worden ist, wo die Prachtinitiale B des ersten Psalmes zu „BEATUS VIR QUI NON ABIIT" ergänzt ist. Die ergänzenden Kapitalbuchstaben, die sich an die Schmuckinitialen anlehnen, finden sich auch in irischen und südenglischen liturgischen Werken wieder; im Albanipsalter und in R 509 stehen häufig auch diejenigen Schmuckbuchstaben, die auf ein und derselben Seite zwei aufeinanderfolgende Abschnitte eröffnen, in mehr oder minder enger Berührung.

Wie in der Mater verborum verfolgt ein weiterer österreichischer Kodex den Zweck belehrend und zugleich erbauend zu wirken. Es ist dies Kodex 46 (3) Vocabularium latinum atque greco latinum et alia opuscula; lat. groß Folio, der nach Buberl[1]) seiner Entstehung nach in die zweite Hälfte des 12 Jahrhunderts gesetzt, von Wichner aber bedeutend älter, als ein Werk des 10. Jahrhunderts geschätzt wird, und aus der Stiftskirche zu Admont in Steiermark stammt, also gleich unserem Breslauer 509 eine Benediktiner-Arbeit ist, als welche letztere noch bestimmter charakterisiert werden soll, um die nahe Verwandtschaft und die Möglichkeit zu erweisen, daß die Miniaturen beider, wenn nicht von derselben Hand gezeichnet, was wahrscheinlich ist, so doch einer nahe stehenden Schreibstube und Kunstrichtung ihr Dasein verdanken. Der Eigentumsvermerk von N 46 auf p. 620, der im 16. Jahrhundert geschrieben wurde, lautet „Iste liber est sancti Blasii Admontensis". Entsprechend einer lateinischen Vorrede gliedert sich sein Inhalt folgendermaßen: In ein erstes lateinisches Vokabularium (primus ordo) von Abbas bis Zotite; in ein zweites (secundus ordo) von Abacti bis Zozomin; in die Aufzählung der Glieder des menschlichen Leibes; in ein griechisch-lateinisches Vokabular, in dem die griechischen Wörter mit

[1]) Buberl, Paul, Die illuminierten Handschriften von Steiermark Bd. IV, T. I, 1911. Die Stiftskirchen zu Admont und Vorau p. 69.

lateinischen Buchstaben geschrieben, von deren Verben mehrere Formen angegeben sind; in ein alphabetisch geordnetes griechisch-lateinisches Wörterverzeichnis von alpha bis omega.

Das zweite Buch enthält: De nominibus, rebus et capitula eorum et vocabula eorum uniuscujusque. Ein ausführliches Verzeichnis der griechischen Götter. Eine Erklärung von Ausdrücken und Stellen der heiligen Schrift. Ein Liber prognosticorum des Toledaner Bischofs Julianus (gest. 690). Der Liber S. Augustini de definitione dogmatum ecclesiasticorum. Den Beschluß bilden die beigehefteten Blätter mit Hexametern, die über Edelsteine handeln; sie haben den Bischof Marbod von Rennes (1123) zum Verfasser. Die Mannigfaltigkeit des Inhaltes und die Art der Materie würde an und für sich schon auf eine Zusammengehörigkeit mit der mater verborum schließen lassen, Aufzählungen ausschließlich heidnischer Feste, der Panathenäen, und der Gottheiten Serapis und Isis in ersterem und die Zeichnungen der Sphinx und anderer ägyptischer Szenen in 509 beweisen, daß beiden Schriften antik-heidnische, höchstwahrscheinlich hellenistisch — alexandrinische Vorlagen zu Gebote standen. Die vorliegende Literatur gehört zu denjenigen Werken, die vorzugsweise im 9.—10. Jahrhundert geschrieben und später im 11.—13. Jahrhundert vervielfältigt wurden. Ein Teil dieser Kopien ist mit Miniaturen versehen worden; in erster Linie haben sie der Spracherlernung gedient; sie bestanden aus je drei Teilen, einmal aus einem Glossar, das mehr oder minder frei angeordnet war, — einem nach Kapiteln geordneten Verzeichnis von Wörtern, so von Tieren, Pflanzen, Gebrauchsgegenständen und für verschiedene Seiten des Lebens und schließlich von Lesestücken und Gesprächen, von denen einzelne, wie die Hermeneumata Vaticana, eine christliche Überarbeitung erfahren haben, deren Entstehung Traube einem irischen Gelehrten zugewiesen hat[1]).

Der Charakter der Miniaturen in 509 paßt so wenig in den Rahmen eines Evangeliares, daß man annehmen muß, sie wären einem botanischen Sammelwerke entnommen, dessen Entstehungszeit weiter zurückliegt. Die Bilder dürften dann nicht als Beigabe, sondern als selbständiger Teil der Schrift und diese selbst als ein Luxuswerk anzusehen sein[2]). Daß Handschriften, die sich durch Pracht und Eigenart der Illustrationen auszeichneten, die Maler zur Nachahmung reizten und vorbildlich wurden, darf als sicher gelten; es wird, um ein Beispiel zu geben, von der Germanicushandschrift in Leyden (Codex Vossianus lat. Q 79) behauptet, daß ihre der Karolinger Zeit angehörenden mythologischen Figuren von einem Maler des 16. Jahrhunderts zu eigenen Arbeiten verwandt worden seien[3]).

Diesen Schriften, — muß noch eine weitere angereiht werden, der Kom-

[1]) Pauly's Realencyclopaedie 13. Halbband 1910 Spalte 1438.

[2]) Als Gegenstück zu Claude Lorrains berühmtem „Liber veritatis", welches John Boydell 1777 im Druck vervielfältigen ließ, faßte William Turner seine Bilderfindungen in einem großangelegten Reproduktionswerk zusammen, das den Titel „Liber studiorum" erhielt. — Glaser, Graphik der Gegenwart 1922, S. 53.

[3]) Thiele, G., Antike Himmelsbilder, 1898.

mentar zu der Apokalypse des Alexander Stadensis. Dieser ist als ein historisches, religiöses und überraschend eigenartig illustriertes Sammelwerk genau bestimmter Richtung und einer umgrenzten Zeitspanne einzuschätzen; seine Verbreitung in sechs gleichförmigen Kopien, die mir nachzuweisen gelungen ist, spricht für die Bedeutung, die ihm das Mittelalter beigelegt, zu der nicht zum mindesten wohl die unmittelbare Umgebung hoch entwickelter Bildungsstätten beigetragen haben mag. Denn der Mönch Alexander, der frater laïcus, wie er sich nannte und wie er bis heutigen Tages in der Literatur bezeichnet wurde, lebte in Stade, wo sich das Kloster S. Maria befand, welches dem Orden des h. Benedikt in der Bremer Diözese angehörte. An seiner Spitze wirkte als Abt Albertus, der später in dem Minoritenkloster S. Joannis Vorgesetzter des Alexander wurde[1]).

Wegen ihrer Mannigfaltigkeit und Eigenart des Gebotenen, wegen ihres künstlerischen Schmuckes und nicht zum mindesten wegen einer sinnfälligen Übereinstimmung in wesentlichen Punkten mit den angeführten Werken, muß noch eine Handschrift und zwar eines der berühmtesten und bestdurchforschten Schriftdenkmäler, Erwähnung finden, — der Albanipsalter der S. Godehardskirche in Hildesheim aus dem 12. Jahrhundert[2]). Dieser stammt aus dem Benediktinerkloster Lamspringe, 2 Meilen von Goslar; er ist offenbar für ein Kloster dieses Ordens, für dasjenige des h. Albanus in der Nähe von London geschrieben. Wie 509, so gliedert sich dieser Kodex von 209 dicken Pergamentblättern in zwei Gruppen, in einen Kalender, auf den später zurückzukommen sein wird, — und in den eigentlichen Psalter. Letzterer enthält 40 ganzseitige Darstellungen, die den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, die Evangeliengeschichte, die Mantelteilung und den Traum des h. Martinus und den musizierenden David zum Gegenstand haben. Der Kodex bietet ferner das Alexislied, dessen französischer Text auf Frankreich oder England weist, mit der Illustration der Verlobung des Alexis, seines Abschiedes und der Besteigung des Schiffes. Diesen folgt ein Brief des h. Gregorius über die Malerei, lateinisch und in einer französischen Übersetzung. Mit reich und dem Sinne der Psalmstellen entsprechenden Figuren ausgestattet sind die 209 großen Initialen. Solche Anfangsbuchstaben schmücken auch die Cantica, Oratio dominica, Symbolum Apostolorum, Hymnus angelicus, Credo, Fides catholica, Litanei u. a. m. Den Beschluß bilden das ganzseitige Bild des Martyrium des h. Albanus und dasjenige des Königs David inmitten von sechs Musikern.

In R 509 waren es die ganz wunderbaren, in seltener Frische prangenden und eine genaue Kenntnis der Pflanzenwelt verratenden Blumengebilde, die die Initialen füllten, in dem Albanipsalter höchst ursprüngliche, fast naiv zu nennende Figuren und Szenen, die ein hohes Interesse, ein ernstes Erforschen und ein tiefes Eindringen in den Geist der Psalmen bekunden; es stehen sich gegenüber die völlig erblühte Kunst eines hoch entwickelten, aber bereits dem Verfalle ent-

[1]) Chronicon Alberti Abbatis Stadensis a condita urbe usque ad auctoris aetatem, id est annum J. Chr. 1256, Helmstädt 1587.

[2]) Goldschmidt, Adolph, Der Albanipsalter in Hildesheim, 1895.

gegengehenden Zeitalters und anderseits ein mühsames, energisches Ringen, neue Formen zu schaffen und Gedanken in das Bild umzuformen, die in der Klosterzelle in einem streng religiös erzogenen Christen erweckt wurden.

Für Kalender und Psalter werden zwei Schreiber oder Künstler angenommen, die aber ein und derselben Zeit und einem Wirkungskreis angehört haben müssen, mag zwischen ihnen das Verhältnis von Lehrer und Schüler oder zweier Künstler angenommen werden, die in einer und derselben Schreibstube gearbeitet haben, ein Problem, dessen Lösung die anderen Handschriften und nicht zum mindesten auch 509 entgegensehen, eine Aufgabe, die dadurch besonders kompliziert und schwierig gemacht wird, daß uns einzelne der codices in Kopien überkommen, während die Originale verschwunden sind.

Es ist nur zu natürlich, daß derartige Prachtwerke die kunstverständigen Mönche zur Vervielfältigung anreizten.

Neuwirth macht in seiner Geschichte der christlichen Kunst darauf aufmerksam, daß die mater verborum des Böhmischen Museums auf eine Vorlage zurückzuführen sei, die ein zu Süddeutschland in nahen Beziehungen stehendes Benediktinerkloster, vielleicht das von Zwifalten aus besetzte Kladrau, wo zeitig schon Landesangehörige mit deutschen Mönchen lebten, vermittelt haben mochte. Ausdrücklich betont ist die Uniformität der gottesdienstlichen Bücher, deren Herstellung in den Zisterzienserklöstern selbst schon frühe verbürgt ist, die unzweifelhaft zur Verbreitung von Miniaturhandschriften nicht wenig beigetragen hat. Bei den Zisterziensern, deren Regel diejenige des hl. Benedikt ist, mag die Abhängigkeit von gemeinsamen Typen eine größere als bei anderen Orden gewesen sein, da ihre carta caritas auf eine Übereinstimmung im innerlichen und wesentlichen außerordentliches Gewicht legte[1]).

Erst dadurch, daß 509 in ein hervorragend entwickeltes Milieu eingeordnet werden kann, ist die Eigenart der Kopie, die an und für sich schwer zu erklären ist, in ein helles Licht gerückt, da zudem auch ihr Urheber ihrer Zeit ebenso wie uns unbekannt geblieben ist.

Nicht minder zahlreich als in 509 sind in Admont 46 die Initialen, die aus rot oder violett gezeichneten, gespaltenen Buchstaben mit Ranken vor blaugelbem, blau rosafarbigem oder blauem Grunde bestehen. Entsprechend seiner Eigenschaft als Lexikon folgen in ihm jene alphabetisch, nicht wie in 509 willkürlich so wie es gerade der Anfang der Evangelien bedingt, dabei hat ein jeder der vier Miniatoren, die Buberl in 46 erkennen will, je nach seiner Begabung eigene Manieren und eigene Systeme, die auch in dem überaus reichlichen figürlichen Schmucke zum Ausdrucke kommen. Der Miniator II z. B. ist unbeholfen und erfindungsarm, seine Zeichnungsweise äußert sich ganz roh und ungeschickt, die Figuren sind mit zinnoberroter Tinte umrissen und mit giftgrünen Streifen schattiert, — es stehen ihm von Farben überhaupt nur die giftgrüne grelle, ferner die blaßgelbe und die zinnoberrote zur Verfügung —; die Farbenwahl erinnert an diejenige Montecassiner Arbeit vom 11. und 12. Jahrhundert.

[1]) Henriquez, Chrys. Regula, constitutiones et privilegia ordinis cisterciensis. Antwerpen 1630, S. 36, Cap. I.

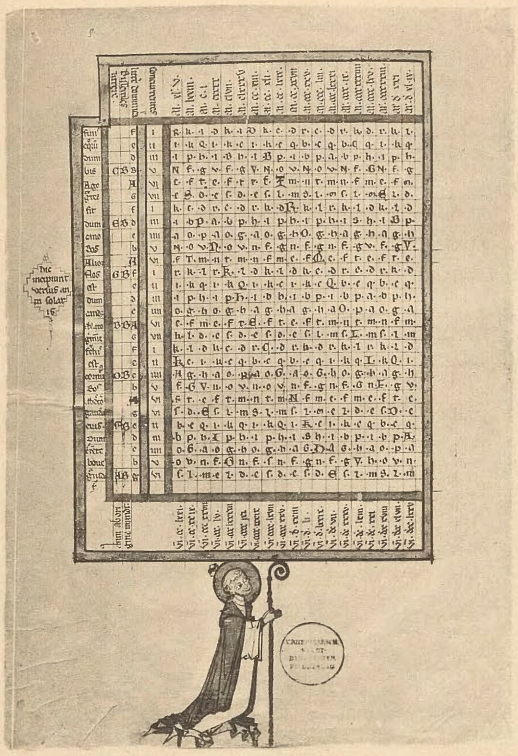
Anders der Miniator I; dieser ist mit einer ungemein reichen Phantasie begabt, welche sich vorwiegend in der Ausschmückung der Säulenbasen entfaltet. Auf sie wird später bei der Abhandlung des Kalendariums eingegangen werden. Daß das Evangeliar in 509 als Kopie eines verschwundenen Originales betrachtet werden muß, dafür spricht unter anderen die auf fol. XLIII v in rubro vorhandene Überschrift „Sine Tytulo" Joh. 18, 1).

Es ist zu bemerken, daß die Angaben, welchen Evangelisten die betreffenden Texte entnommen sind, in mehr als 12 Fällen unrichtig angeführt sind; verwechselt sind mit einander Johannes, Matthäus, Lukas. Wem die Fehler zur Last zu legen sind, dem Verfasser oder dem Kopisten, läßt sich natürlich nicht nachweisen. Auch kommen Irrtümer in der Foliierung vor, die sonst recht deutlich in rubro stattgefunden hat. Dagegen ist der Text meist korrekt in altgotischer Schrift geschrieben, die bis auf wenige Stellen, in denen die Tinte verblaßt ist, sich wunderbar frisch und deutlich erhalten hat. Wie in den verwandten schlesischen Handschriften, so tritt auch hier das h-spurium auf, sowohl in dem Kalender in dem der unter Valerian ermordete Mönch „Habundus" genannt wird, als auch in dem Evangeliar, wo secundum evangelium Matthaei V, 20 „nisi habundaverit justicia" und secundum Johannem X, 1 „Ego veni ut vitam habeant et habundantius habeant" geschrieben steht.

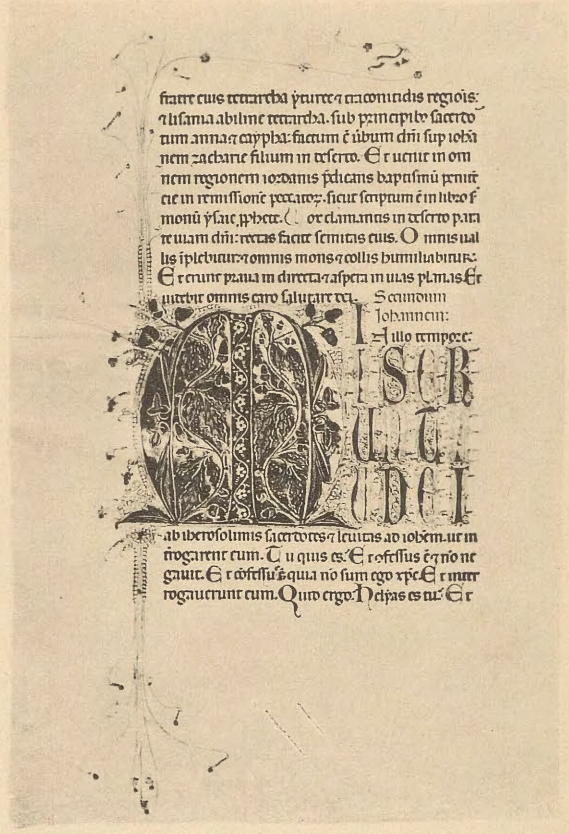
Der Strich über dem „i" ist vor und hinter den Buchstaben e, c, l, m, n, t, r angebracht, der Verbindungsstrich ist überall vorhanden; das a ist zweietagig, auch in dieser Bezeihung entspricht R 509 völlig der in schlesischen Handschriften eingeführten Übung. Die Abkürzungen sind die in der Mitte des 13. Jahrhunderts üblichen. Die Frage, wo die Handschrift angefertigt, dürfte aus Analogien, die sich in zahlreichen Texten nachweisen lassen, zunächst dahin beantwortet werden können, daß sie jedenfalls der Schreibstube eines Klosters ihr Dasein verdankt; das Kalendarium bestätigt mit fast absoluter Bestimmtheit die Annahme, daß in ihr das Werk eines Benediktinermönches vorliegt.[1])

Wie in jeder in das Leben eingreifenden Kunst die Gegenwart in den Bereich der Darstellung gezogen wird, so haben die Künstler, neben der notwendigen Rücksichtnahme auf den geistlichen Inhalt, auf die Verherrlichung ihrer zeitgenössischen bedeutenden Männer ihr Augenmerk gerichtet, und es ist solches so häufig geübt worden, bis sie eine fast stereotyp zu nennende Form für Ehrenbezeugungen dieser Art gefunden hatten, die sich in Arbeiten der Zeit, mehr oder minder geschmackvoll und kunstvoll ausgeführt, widerspiegelt. In dem Kalendarium von 509 befindet sich am Fuße der ersten Seite ein höherer Geistlicher, offenbar ein Mitglied des genannten Ordens, in adorierender Stellung gemalt; derselbe ist angetan mit blauem Pluviale, dessen Falten und Ränder durch schwarze Federstriche angedeutet sind, ebenso, wie die Alba von schwarzen Streifen eingefaßt ist. Ein grünes Untergewand verrät sich durch grüne Manschetten und durch einen grünen Saum, der schwalbenschwanzartig unter der Alba hindurchschimmert und die roh angedeuteten Füße ein wenig bedeckt. Das wenig ausdrucksvolle und kaum Spuren einer ausgesprochenen Persönlich-

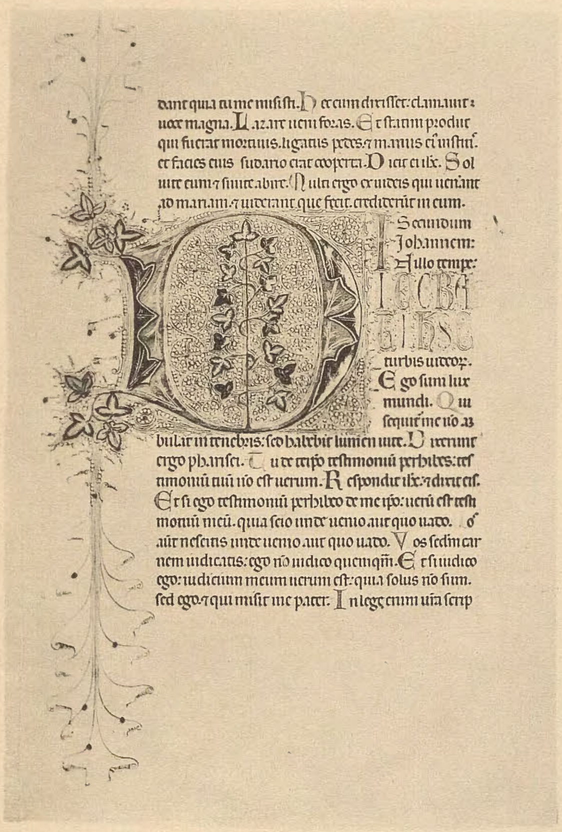
[1]) Prausnitz, Gotthold a. a. O. Jahrgang 42, p. 75.



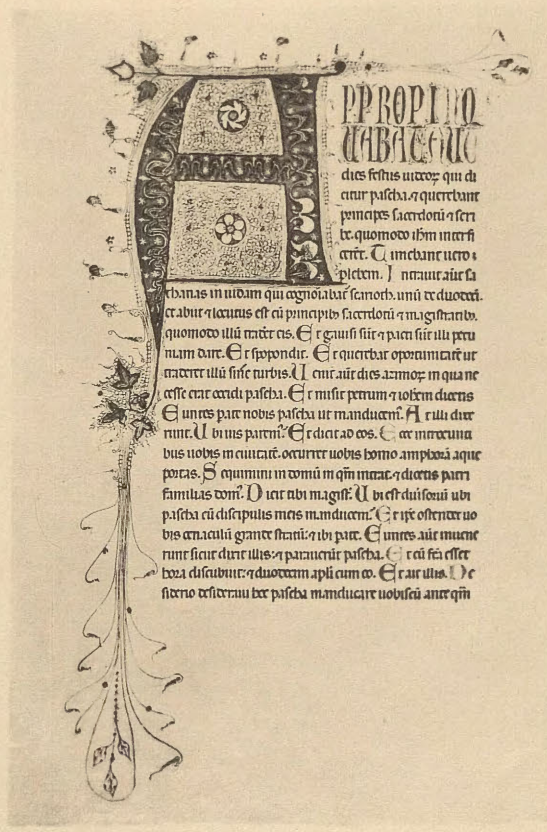
1



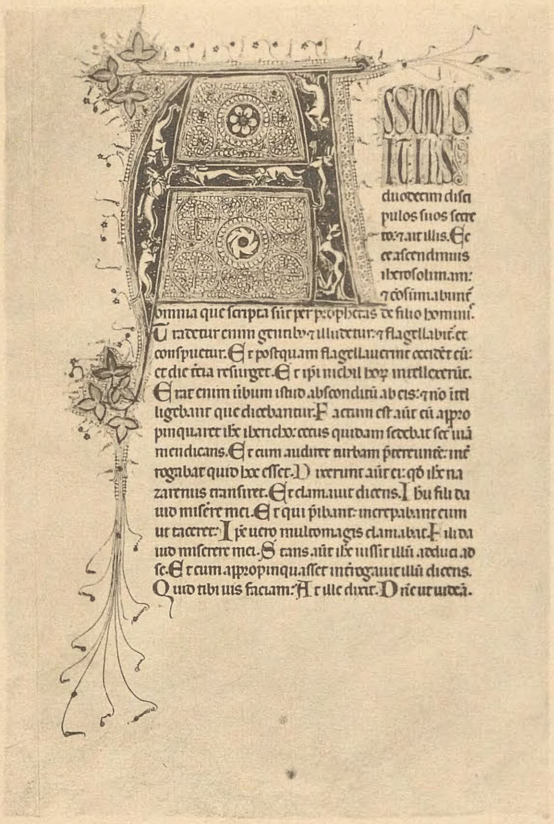
2



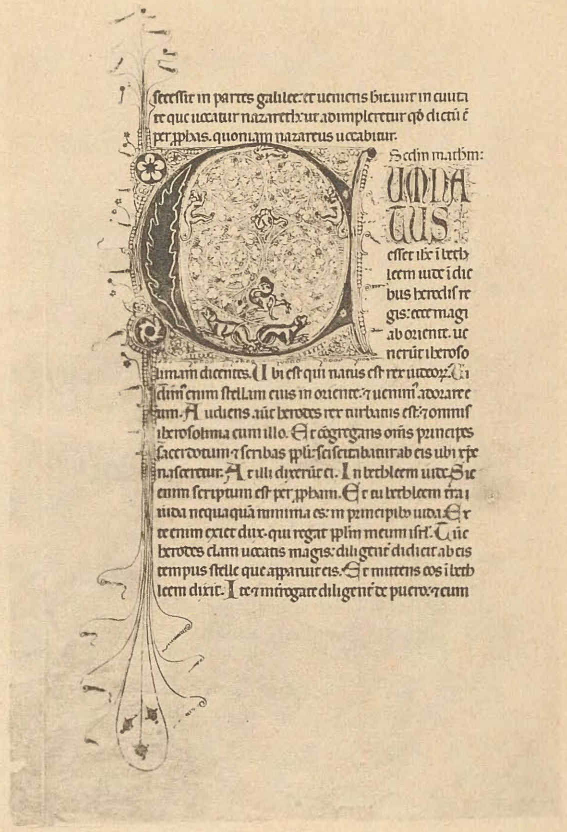
3



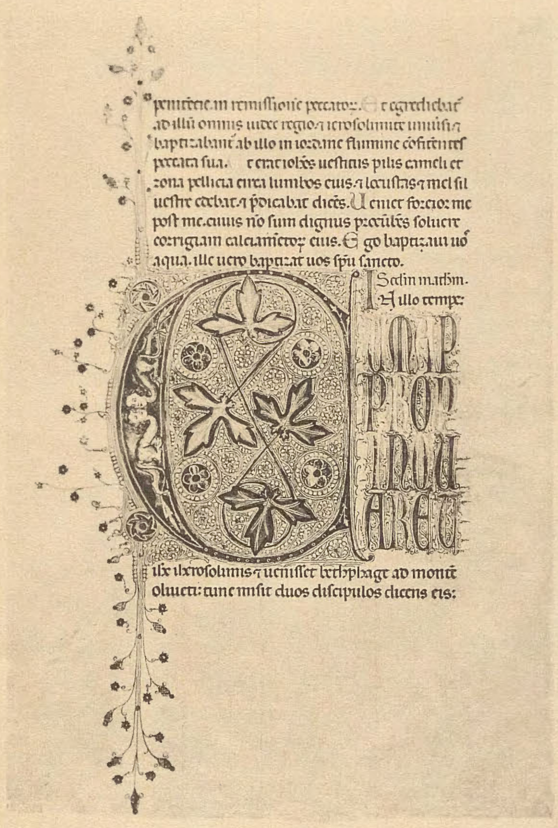
4



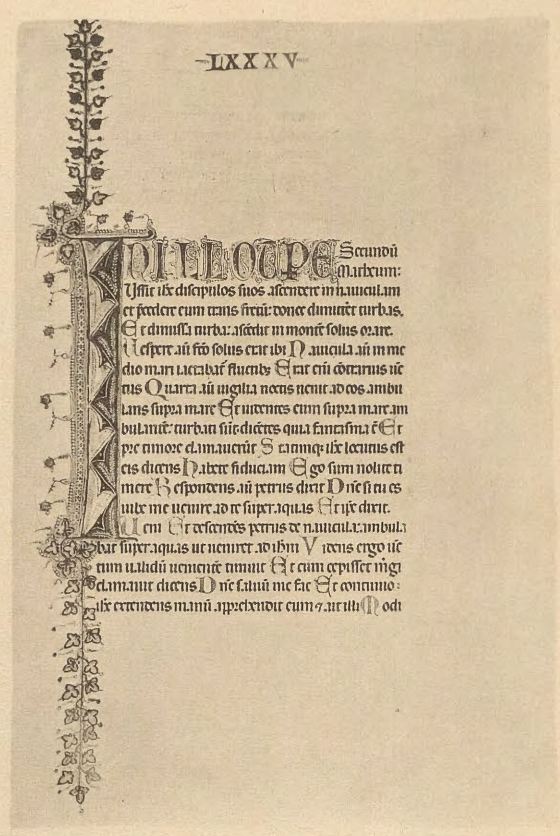
5



6



7



8

Zu Prausnitz: Mittelalterl. Benedictinerhandschrift

keit zur Schau tragende Haupt ist von einem goldenen Nimbus umrahmt, es ist kahl bis auf wenige schwarz und grau mit der Feder gestrichelte Stirnlocken. Ein Backen- und Kinnbart bedeckt kranzartig das Gesicht, dessen Lippen und Backen unschön mit roten Farbflecken bedeckt sind, das im übrigen jeden Schattens entbehrt. In den schönen, zierlich feinen, gefalteten Händen hält der Abt das mit einfacher Krümmung versehene, goldene, grünbemalte und mit roten Knaufen versehene Pedum. Leider fehlt jede Andeutung über die Person des Würdenträgers.

Ein Schriftband oder eine Umschrift in einer Reihe Handschriften der böhmisch-mährischen Schule vermittelt die Kenntnis persönlicher Beziehungen. Auf fol. 68 des Wysherader Kodex der Prager Univers.-Bibliothek, der technischen Ausführung der Bilder nach und nach dem Ductus der Schrift zu urteilen eine Arbeit des 9. Jahrhunderts, thront in voller Majestät der h. Wenzeslaus, umrahmt von seinem in Goldbuchstaben geschriebenen Namen, der als ein hochwichtiges Denkmal für die Geschichte der Malerei in Böhmen Kunde gibt, daß die Arbeit in dem Lande, dessen Herzog und Schutzpatron Wenzel gewesen war, geschrieben und miniert wurde. Und damit werden neue Bahnen betreten, es ist das Bestreben erkenntlich in Symbolik, dramatischer Anordnung, in einem wirksamen Gebärdenspiel mittels der beschränkten Mittel, die einem Künstler jener Zeit zu Gebote standen, dem Auge und der Phantasie neue Eindrücke zu bieten. Der Maler Miroslaw fertigte die Miniaturen zu der Mater verborum, die im Jahre 1202 Wacerad schrieb; auf p. 457 hat sich ersterer in der Weise verewigt, daß er sich kniend in Mönchskleidung zu Füßen der das Christkind haltenden Maria malte und solches durch die Worte bestätigte „Ora pro illuminatore Mirozlaw A M S H“. Auf fol. 137 kniet unter dem Buchstaben „H“ ein Geistlicher und ein noch junger Mann mit braunen Locken im Mönchsgewande; — zwei größer gehaltene Geistliche stehen zu beiden Seiten des „A“ auf der ersten Seite des Kodex, der in den meisten seiner Einzelheiten alle Eigentümlichkeiten der sächsisch-thüringischen Schule zeigt.

Der Buchstabe „A“ bildet mit den in der unteren Randleiste entworfenen Buchstaben B B A das erste Wort des Dictionarium „Abba“, Kombinationen, wie sie einigermaßen ähnlich auch in 509 zur Anschauung gebracht werden. Ein geradezu klassisches Vorbild für diese Schule sind die auf Goldgrund gemalten Initialen aus goldigen und farbigem Riemenwerk zusammengefügt. Diese liebte es in üppiges Rankenwerk und Blättergewirr wunderbare Tiergestalten, besonders Drachen, seltene Vögel, Affen, Hunde, und anderes mehr einzuzeichnen, denen sich Bogenschützen, Winzer und Musikanten, in erster Linie der die Harfe spielende königliche Sänger gesellten, Figuren, deren sich der Illuminator von 509, besonders in seinem Kalendarium bediente, Zusammenstellungen, wie sie auch der Buchstabe „A“ des Wortes „Abba“ aufweist.

Einen derartigen Schmuck der Buchstaben besitzen in verschiedenen Modifikationen ein großer Teil der aus schlesischen Klöstern stammenden Handschriften, die sich in ihrem Charakter von den Psalterien der thüringischen Herrscher herleiten lassen, deren Anfertigung in die Zeit von 1211 fällt. Mit

den Typen ihrer Miniaturen rückt auch die mater verborum in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Die knieenden Bischöfe von Prag und Leutomischel enthält der Liber viaticus, der mit Bildern des Malers Sbisco de Trotina geschmückt ist. Das „Missale Olomucense" bewahrt die Figur des „Dominus Nicolaus prepositus, der das Werk hat fertigen lassen". Auf dem Titelblatte einer Passio domini ist „Benesch, Domherr bei d. Prag" dargestellt, wie er vor der Tochter König Ottokars II. kniet. In der sog. Raudnitzer Bibel (Bibliae Secunda Pars, Parabolae Salamonis-Liber Esther, 287 Blätter, Format 37, 5 :52,5 Sign. A 1) kniet zu Füßen des Propheten Jesaia ein betender Mönch, vielleicht der Schreiber, mit der Beischrift „Frat Godefredus". Schließlich wären die drei Chorherren zu erwähnen, die im Psalterium Rudnicense (Sign. Cim. 7) Blatt 68 vor einem Pulte stehen, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Es sind meistens Arbeiten aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Besitz des Metropolitankapitels zu Prag[1]).

Die Initialen der Raudnitzer Bibel kommen am nächsten denjenigen von 509, die beiden Arbeiten müssen als nächste Verwandte angesehen werden.

Allen diesen Schriften, nicht ausgenommen 509, sind Kapitelbuchstaben gemeinsam, die rot mit blauen Schnörkeln und Fäden oder abwechselnd in der umgekehrten Farbengebung ausgefüllt und umgeben werden. Dieser wirkungsvolle Schmuck hat in 509 eine Ausbildung erfahren, die nicht nur den Initialen zugute gekommen ist, sondern auch der ganzen Seite, mithin auch dem Werke selbst das Gepräge eines harmonischen, ruhigen, selbständigen Ganzen, die dem Gefüge der Schrift einen ornamentalen Zusammenhang und Halt verliehen hat, an den sie sich anlehnen und stützen konnte. Man dürfte diese Randleisten, deren Ornamentik und Schnörkelwerk durch höchste Mannigfaltigkeit hervorragt, die in der altgotischen Kunst bis in das 15. Jahrhundert hinein in Anwendung kamen, ihrer Form nach am besten als „Kandelaber" bezeichnen, allerdings in dem Sinne, daß die Querzweige oberhalb der Initiale mit ihren Anhängen nach oben sich umbiegen, unterhalb derselben nach der entgegengesetzten Richtung verlaufen, so daß von konkaven und konvexen Formen gesprochen werden kann. Der Stamm, der aus einer Menge von einzelnen geraden, spiralig gewundenen oder S-Linien und zarten Fäden zusammengefügt ist, entspringt gewöhnlich aus der linken Achse des Buchstaben und strebt nach oben und unten, den vom Text freien seitlichen Rand fast gänzlich erfüllend und sich bisweilen in fortlaufenden Fäden auch in den oberen und unteren horizontalen Raum fortsetzend. In den Schleifen der letzteren hat gelegentlich ein Vogel Platz gefunden, wie in dem „liber viaticus", oder ein sitzender Hund, wie in der Raudnitzer Bibel, oder ein laufender Hund, wie in 509. In anmutigen, mannigfaltigen Formen, in Glocken oder Blüten, finden die aus dem Stamm nach rechts und links und über- und untereinander sich entwickelnden Seitenzweige ihren Abschluß, genau, wie in einem von der Meisterhand eines Holbein oder Dürer entworfenen Leuchter. Solche Bildungen brauchen keineswegs spontan entstanden zu sein, man dürfte

[1]) Podlaha und Passavant, Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen und Mähren, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, 1856 [1], S. 193.

in ihnen das Endglied einer aus einfachen Formen hervorgegangenen Entwicklungsreihe erblicken. In den thüringer Psalterien endet die Hauptachse der Initiale in ihrem oberen oder unteren Verlauf in einem Schweif, der die Umrahmung ausweitend diese durchbricht und außerhalb in einem künstlichen Durcheinander von Linien endet, das von Haseloff „Rankenschnörkelwerk" genannt wird, oder sie findet ihren Abschluß in einem Blumenblatt, auf desssen Stengel sich bisweilen ein Vogel wiegt, oder in einem der Natur abgelauschten Tierkopf oder in irgend einer verzweigten Arabeske. Die Randbordüre, die die nächst liegende Entwicklungsstufe darstellt, kann lanzettförmig oder harpunenartig gestaltet sein, sie kann Bildungen gleichkommen, die einem Kamm, einem Federkiel oder einer Ähre vergleichbar sind und immer wieder aus denselben Komponenten hervorgeht: Reihen von Perlenschnüren, äußerst fein gezeichnete Ketten von Zellen mit angedeuteten Kernen und zarte Fäden, die nach den verschiedensten Richtungen hin sich ausdehnen, tragen an ihren Endpunkten goldene Kügelchen, schraffierte Miniaturballons oder auch winzige, farbige Zweige und Blüten. Dieser Randschmuck nimmt, die Initiale umschließend, einen Raum von ca. 35 cm ein, wobei auf letztere selbst ca. 10 cm entfallen. Die Motive für die Ausmalung der Initialen stammen vorwiegend aus der Pflanzenwelt; die in den Thüringer Handschriften herrschende Vorliebe für eine zoomorphe Ausschmückung ist auch in 509 erkennbar, der Künstler hat sich aber in seinem Evangeliar einer großen Zurückhaltung befleißigt. Was den Stil anbetrifft, und in der Auswahl der Vorlagen stehen sie in gar keiner Beziehung zu den altgotischen Buchstaben. Noch viel geringer ist die Neigung des Künstlers oder der Künstler, wenn man für Evangeliar und Kalender verschiedene Kräfte tätig sein lassen will, für anthropomorphe Formen. Sie beschränken sich in letzterem auf die Figuren der Säulenträger, auf die Darstellung der Monatsbilder und der Tierkreise, in den Initialen aber nur auf Fabelwesen, in denen den Tierleibern menschliche Häupter aufgesetzt sind, und auf Masken, die klassischen Mustern entnommen sein können. Am meisten illustriert werden die Buchstaben A und E, ersterer mit besonderer Vorliebe, wo der Evangelist seine Rede mit „Amen" beschließt, letzterer in dem so häufig angewandten „ecce". Das A erscheint in zweierlei Form, einmal ist der obere Bogen breit als Balken gezeichnet, oder er läuft spitz aus und das A erhält dadurch eine schlanke, längliche Gestalt. Diesem folgt das C, das in der Conjunction „cum" im Text so häufig gebraucht wird. Im C sowohl, als im E wird der senkrechte Strich zum Hauptzuge D, eine Verkünstelung durch Striche und Züge, welche an den Spitzen und Füßen angebracht sind und zuerst in Typen des 13. Jahrhunderts auftreten. Die Initialen S und D sind ebenso zahlreich und mit derselben Sorgfalt und Liebe ausgeführt, F, Q, P, R sind wenig beliebt, K, Z haben keine Beachtung gefunde.

Der Maler hat, um seine Technik ganz allgemein zu schildern, nur wenige Farben zu seiner Verfügung gehabt; im wesentlichen sind es blau und rot, mit denen er das Schnörkelwerk herstellt, das die Kapitelbuchstaben, die großen Initialen und die ausgedehnten Randbordüren umgeben und ausfüllen. Je nach Bedarf wird als rot ein kräftiges, pastoses Zinnober oder ein solches, das mit

einem Weiß oder Elfenbein vermischt ist, angewandt. Für das blau stand dem Maler scheinbar ein Kobalt zur Verfügung, dem er Tönungen bis zum Ultramarin zu verleihen verstand. Neben den ganz reinen Lokalfarben, die, was auch Woltmann für einen großen Teil der böhmisch-mährischen Schule in Anspruch nimmt, in 509 vorherrschen, treten einige wenige gebrochene Farben auf; so bevorzugt der Künstler eine Nüance, die sich am besten mit „weinrot" bezeichnen läßt, vielleicht aus dem Krapp mit Deckweiß hervorgegangen. Will der Künstler, was allerdings selten der Fall ist, dem Pflanzenbilde ein frisches Leben verleihen, so greift er auch zu einem tieferen Grün. Es ist geradezu wunderbar, welche Wirkung der Maler mit seiner kleinen Palette zu erzielen versteht; allerdings trägt der goldene Untergrund, auf dem seine Farben ruhen, durch seine ungebrochene Frische nicht unwesentlich dazu bei. Wenn einzelne Buchstaben, Pflanzen oder andere Gegenstände hervorgehoben werden sollten, so sind die Farben plastisch aufgetragen, man scheint sich zu diesem Zweck eines eigen präparierten Lackes bedient zu haben, was insbesondere bei dem Golde der Fall ist, das man in sehr reichlicher Menge verwandt hat. Seine innige Verbindung mit dem Pergament geht daraus hervor, daß nur wenige Stellen aufzufinden sind, wo es gänzlich oder auch nur teilweise abgeblättert ist; auch für die Tinte ist ein vorzügliches Material verwandt worden.

Der Verlauf des Rippensystems und die Äderung der Blätter ist mit peinlicher Sorgfalt beobachtet und ebenso gewissenhaft wiedergegeben, die Konturen sind scharf gefaßt und mit verschiedenen Farben umrissen, unter denen die weißen, roten und goldenen vorherrschen. Diese drei Tönungen geben ein geradezu brillantes Bild.

Die Frage, ob den Künstler irgend welche Liebhaberei bei der Auswahl seiner Pflanzenmotive geleitet hatten, muß bedingungslos dahin entschieden werden, daß die Eiche von ihm über alles andere bevorzugt und wertgeschätzt worden ist.

Die Annahme mag berechtigt sein, daß nicht nur das Herbarium dem Künstler reichlichen Stoff lieferte, daß er getreu nach solchen Vorbildern arbeitete, daß er ferner an stilisierten Formen Freude empfand, daß er aber auch ein verständnisvoller, empfindsamer Beobachter in Gottes freier Natur war, von wo er häufige oder seltene Varietäten mitbrachte. Vielleicht hat er mit eigener Phantasie in den dürren, absterbenden Eichenästen allerlei Ungeheuer zu sehen vermeint, die er in die Schattenteile seiner Initialen als Ornamente eingewoben hat, die Schlangen, die Drachenleiber, die Hunde und die flüchtigen Kinder des Waldes. Der Miniator vermochte nachzuempfinden, wie die Gestalt des Eichenlaubes wechselt, wie die Jahreszeiten und besonders der Spätherbst ihren Einfluß ausüben auf die Pracht und die Mannigfaltigkeit der Eichenlaubfärbung, wie es in jedem Wald Eichen gibt, die kupferbraun, rot und hellgrün erstrahlen, wie vorzugsweise eine Belaubung der mächtigen Goldeiche im ersten Frühjahr goldig erscheint, was ihm darzustellen mittels seines ausgezeichneten Farbenmaterials so überraschend gelungen ist, wie die Gliederung des Astbaues und der durch diese bedingte Verteilung des Laubes in großen Mengen und die

Anordnung der Blätter im einzelnen am Zweige für das Aussehen entscheidend war[1].

Der Künstler hat die Abarten der Eiche genau studiert, so zeichnete er die Bastardformen der Traubeneiche, die durch Blattstiel und Fruchtstand deutlich charakterisiert sind, er malte die zierlich tief gelappten Blätter der Raseneiche (Quercus altera tenerius dissecta) und Blätter mit zwei abgerundeten stumpfen Spitzen und schilderte jene Bildungen, die von Forstleuten an Johannistrieben häufig beobachtet und als ein merkwürdiges Naturspiel bezeichnet werden. Blättern, in Kreuzesform gestellt, widmete der Maler eine besondere Vorliebe. Die heranreifende oder voll entwickelte Frucht erscheint in den dem Maler geläufigen Farben, dem grünweinrot und gold, wie wenn sie nach der Natur gezeichnet wäre. Es ist wohl Zufall, daß häufig der Buchstabe „M" der Träger geschmackvoll arrangierter Eichenlaubdekorationen geworden ist, ihr Laub und ihre roten, grünen und goldenen Früchte erfüllen die Zwischenräume und das Innere, sie ragen aus den Buchstaben heraus und umranken sie oft geradezu plastisch. Die Ornamentation der Schattenteile mit Blättern, Blüten und Ranken, die auch in anderen Handschriften der böhmisch-mährischen Schule, namentlich der Raudnitzer Bibel[2] A I mit ganz besonderer Vorliebe geübt worden ist, hat an die Phantasie und Technik gleichzeitig große Anforderungen gestellt, denen in vollendeter Weise genügt werden konnte. Die Blätter, die auf die Schattenteile projiziert wurden, kommen immer und immer wieder denen der Eiche am allernächsten, selbst dort, wo der Künstler stilisiert hat. Sowohl die Farbe des Grundes als der Übermalung wechselt; verschieden gehalten sind auch die Umrißlinien. In einer geringen Menge bringen andere Pflanzen — einige Efeublätter, Zweige wilden Weines und ein oder zweimal das Laub der Feige Abwechslung, die aber ohnedies durch die so geschmackvoll und harmonische Abtönung der Farben und der Muster erzielt ist.

Eine kunstfertige, sichere Hand ist an der Ausarbeitung des geometrischen Banken-Schmuckes tätig gewesen; mit Hilfe eines ausgeprägten Farbensinnes umformte sie gänzlich neue Gedanken zur Tat; sie umrahmte die Pflanzenmotive, sie gab den Schattenteilen durch Einzeichnen neuer Formen ein Gepräge, das bisweilen fremdartig, starr und hart, aber eigenartig und interessant anmutet. Drei- oder vieleckig oder gänzlich willkürlich gestaltete Körper greifen keilförmig ineinander, lagern sich Seite an Seite, erfüllen symmetrisch, ähnlich oder kongruent den Raum; die Laune des Künstlers hat ihnen aber den gemeinsamen Zug verliehen, daß sie diese Gebilde mit Pflanzenrippen ausstattete und dadurch die Fiktion aufrecht erhalten wollte, daß man im Reich der Pflanzen lebt und webt. Wo die Figuren nicht völlig auf- oder neben- oder ineinander paßten, füllten die Zwischenräume Flächen aus, die durch Mischfarben des roten und grünen gedeckt wurden. Mit Vorliebe bevorzugt der Maler die Dreieckform, die abgestumpfte Pyramide und den Kegel. Zwischen goldene, schmale Streifen und breitere Ornamente hineinkomponierte, aneinander gereihte Dreiecke, die weiß

[1] Salisch, H. von, Forstästhetik, 1911.

[2] Podlaha, a. a. O., Fig. 56.

konturiert sind, kommen auch in einem Evangeliar aus dem 11. Jahrhundert vor[1]), man kann diese Malweise als speziell der böhmisch-mährischen Schule eigentümlich ansehen, zumal sie auch der Raudnitzer Bibel geläufig ist. Die vielfarbigen, regelmäßig geflochtenen Bänder, die diese durchlaufenden Kreise, die sich öffnenden und schließenden Spiralen, die vorzugsweise in 509 einen charakteristischen Schmuck der Initiale „I" bilden, bringen wiederum die Eigenheiten der thüringischen Zeichnungen vor Augen, ebenso die Einteilung der Innenräume der Buchstaben in ein System von Parallelogrammen oder Rhomben, deren Bemalung in zwei Farben rechts und links oder oben und unten durchgeführt oder gestückt ist, wie derartige Muster sich auffallend denjenigen nähern, die in Q 234 angewandt werden. Ein ganz besonderes Schema hatte der Miniator gefunden, um das Bestreben, die Blüte von Baum, Strauch und Blume in möglichst natürlicher und einfacher Weise in die Wirklichkeit zu übertragen und diese in geschmackvoller, wirksamer Weise unterzubringen. Er wählte zu diesem Zwecke die Rosette, — jene Verzierung in Gestalt einer aufgeblühten Rose. — Für diese fand er Platz in dem ihm zu Gebote stehenden Schnörkelwerk, sei es daß er die Rosette selbst sich als Blüte dachte, oder daß die erstere sich als Trägerin in der letzteren dienstbar machte. In bunter Mannigfaltigkeit tritt die Rosette aus dem Rahmen des Bildes hervor, gewöhnlich kommen größere paarweise vor, frei im Raume hängend, je eine oder zwei über- und unterhalb der Initiale angeordnet, oder sie ist in symmetrischer Weise in dem Innenraum so untergebracht, daß eine größere in der Mitte von mehreren kleineren gruppiert ist. Als einfachste, meist gebrauchte Formen erscheinen Rosetten mit einem fünffach gelappten oder mit einem mehrfach gezähnten Blatte; die von diesem umschlossene, auffällig konturierte Scheibe, die die Stelle des Stempels zu vertreten bestimmt ist, ist durch eine Mischfarbe gedeckt. Inmitten der roten und blauen Schnörkel finden sich diese kleinen und kleinsten Gebilde in verschiedener Zahl vor, von zwei an mehren sie sich bis zu sechzehn, die auf fol. 55 r in hellsten Golde erstrahlen. Der Maler unterscheidet in seinen Initialen einzelne natürliche und stilisierte Blüten und ganze Blütenstände, die er sowohl in die Schattenteile als auch in die geometrischen Figuren, in die Parallelogramme, Rhomben und Dreiecke, in die das Innere durch besondere Linienführungen eingeteilt ist, einzuzeichnen versteht. Der Blütenstand ist derjenige Teil der Pflanze, welcher unmittelbar die Blüte und später als Fruchtstiel die Frucht trägt; in unserer Handschrift ist diejenige Form gewählt, die als „Rispe" bekannt ist, wobei ihre verlängerte Achse in verschiedenen Höhen ästige Stiele aussendet und der Gipfel der untersten nie die Höhe der Spindel erreicht. Die Rispen sind äußerst zart, meist in grüner Farbe den Schattenteilen eingeprägt; in den Zwischenräumen des Innern sind sie größer und mit feinem Geschmack und Verständnis für die Harmonie der Farben und möglichst naturgetreu wiedergegeben. Einen schönen Eindruck gewährt sie auf dem Schnörkelwerk des Innren eines D auf fol. XXIII v, in welchem blaue und goldene

[1]) Podlaha, a. a. O., S. 22, Cim. 3, Prag.

Stiele und Blätter, die ersteren schwarz umrissen, die zweiten rot, beide inwendig zackig und weiß geädert, miteinander alternieren.

Zart entworfene Girlanden und Ranken mit feinen weißroten, goldpunktierten Blüten durchweben die Schattenteile der Initialen, sie umrahmen und durchbrechen nach Vorbildern der thüringischen Schule die umschließenden Linien und verlieren sich in jenen kandelaberartigen Bildungen, in denen sie sich auflösen und zerstreut oder an auslaufenden Fäden hängen. Blätter und Ranken, Blüten und Blütenträger haben in dem überreichen Material eine Behandlung erfahren, durch die sie, wenn sie auch in wenigen Fällen stilisiert erscheinen, doch zum weitaus größten Teile einen ganz natürlichen Eindruck gewähren. Jede Einförmigkeit ist vermieden worden, kein Buchstabe genau wiederholt, vielmehr hat irgendein neuer Einfall das Bild verändert und eigenartig gestaltet.

Aus dem Rahmen des üblichen fallen besonders zwei heraus, die den Reiz der Neuheit an sich tragen und durch ihre Eigenheiten zu denken geben, wieso sie in einem liturgischen Werke Platz gefunden haben: In jede der drei Achsen des Buchstaben A sind fol. 38 v auf tiefblauem Grunde in strahlendem Golde je eine Wellenranke eingetragen mit einer Reihung von Knospen und Blüten der Lotosblume, ein Motiv, das der altorientalischen Kunst angehört. Dieses alte Thema kommt als einziges unter Einwirkung des Samarrafrieses stehendes Beispiel vor; in der ägyptischen Ornamentik hat die Blume ursprünglich einer sinnbildlichen Bedeutung wegen Eingang gefunden — man hielt sie für „der Sonne eigenes Abbild". Die Sterne, die den dunkelblauen Himmelsgrund ägyptischer Grab- und Tempelbauten schmücken, hat in völlig entsprechender Form der Miniator von 509 mit kleinen Ringen und mit den ihm geläufigen, einzelnen rot konturierten Blüten angebracht und dadurch die Annahme, daß seiner Zeichnung direkt oder indirekt eine ägyptische Vorlage zugrunde lag, zur Gewißheit bestätigt.

Eine Zeit, in der Alexander der Große den griechischen Künstlern für ihre Arbeiten die Vorbilder der orientalischen Residenzen überbrachte, durch die die Technik der Bauten und die Bekleidung der Wände die weitgehendsten Änderungen erfuhren, begeisterte die Bildhauer, das was sich dem Auge bot, möglichst naturgetreu in erhabener Ausführung wiederzugeben; wesentlich begünstigt und erleichtert wurde diese Aufgabe dadurch, daß sich das Hellenentum seit der Regierungszeit des großen Königs eine umfassende naturwissenschaftliche Bildung und damit eine gediegene Kenntnis der Form von Tier und Pflanze angeeignet hatte.

Mit wenigen Ausnahmen dürfen die in Rom gefundenen Reliefbilder dem Bereiche der hellenistisch alexandrinischen Schule angehören; durch ihre vollendete Realistik ragen diejenigen hervor, die aus dem Palaste Grimani in Venedig in die Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses gelangt sind; mit sachverständiger, botanischer Genauigkeit sind die Blätter der verschiedenen Bäume gebildet; die Sprossen der verschiedenen Jahre an ein und demselben Zweige und die Abzweigung der beiden stärksten Seitennerven von dem Haupt-

nerven eines Blattes scharf ausgemeißelt, in Blatt und Blüte verschiedene Blumen bedecken den Boden. Und es begegnet uns der Eichbaum in meisterhafter Vollendung im Hintergrunde eines der Bilder, an dem alle Einzelheiten bis auf den Fruchtständer und die einzelne Frucht — es fehlt selbst das leere Fruchtnäpfchen nicht, aus dem die Frucht herausgefallen ist, — das Auge erfreuen. In der größten Schöpfung der Attaliden, dem Altarbau von Pergamum, wird der Zweig einer Eiche von einem mit einem Hymation bekleideten Manne getragen, dessen Blätter allerdings durch ihre mehr flächenhafte Behandlung eine viel weniger malerische Wirkung ausüben als die Blätter in den alexandrinischen Reliefbildern[1]). Damit dürfte wohl jeder Zweifel an der Provenienz der Vorlagen behoben sein.

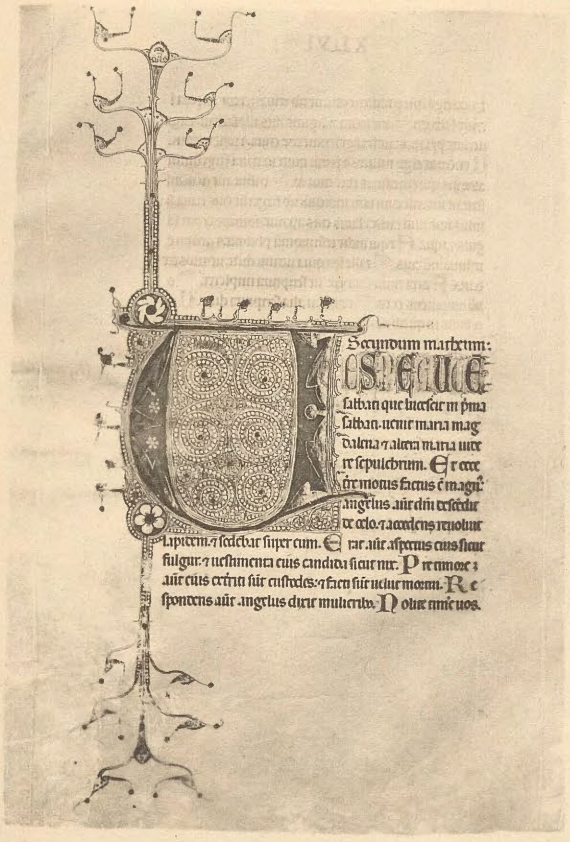
Die Anordnung des von der Lilie abgeleiteten Ornamentes in mehr als 17 Blütenformen unter einer Anzahl symmetrisch alternierender größerer blau und roter Rosetten, ist auf fol. 12 v in einem G in hellem Golde durchgeführt. Sie entsprechen der Gestalt, die auf orientalischen Stoffmustern seit dem 12. Jahrhundert vorkommt und um diese Zeit auch im Wappen der französischen Könige aufgenommen ist. Es ist bezeichnend, daß dieselbe heraldische Lilie sowohl in dem Kalendarium von 509 als auch in demjenigen von Q 234, erscheint. In letzterem, das in so enger Beziehung zu ersterem steht, wird sie von einer Person in der Hand gehalten, die nach ihrem Kostüm zu urteilen, — sie trägt einen langen blauen enganliegenden Kittel, — die Figur eines Malers ist. Lilienartige Dreiblätter neben Knospenkapitellen und Akanthuskörben schmücken die die Säulen umspannenden Bögen von 46 der Admonter Stiftsbibliothek; sie wachsen aus letzteren heraus nach außen wie nach innen, und sie erfüllen die Zwickel. Ihre Darstellung und ihre Anordnung entsprechen so außerordentlich scharf denjenigen auf den Kanonbögen des Kalendarium von 509, daß sie den Zusammenhang beider Werke schärfer hervorheben, als es bereits geschehen ist.

Zoomorphe und anthropomorphe Ornamente.

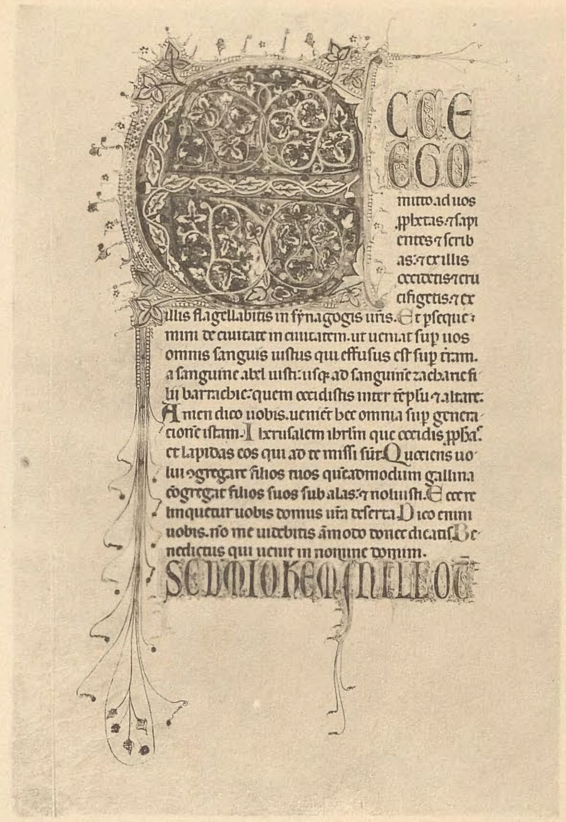
Der Künstler hat solche Formen in seinem Evangeliar nie unabhängig von Pflanzenornamenten verwandt; wo er erstere in den Bereich einer Darstellung zog und seine Tiere und Anklänge an menschliche Wesen mit den ihm geläufigen Vorwürfen in einen organischen Zusammenhang zu bringen sich bemüht, wird seine Anstrengung nie von einem ersichtlichen Erfolg gekrönt, so daß es schwer zu erklären ist, warum er einer solchen Aufgabe sich unterzogen hat.

Geradezu realistisch zu nennen sind seine Jagdszenen, die auf einen überaus engen Raum unterzubringen waren; er schildert einen purpurfarbenen, von prachtvoll ausgebildetem Geweih gekrönten Hirsch, der von den Rüden gejagt sich verzweiflungsvoll nach seinen erbarmungslosen Verfolgern umschaut, und die Hasen, wie sie die unmittelbare Nähe des Hundes spüren; und diese Hetzjagden, an denen der Künstler ersichtlich die größte Freude empfindet, für die er lebhafte, der Natur abgelauschte Farben zur Verfügung hat, nahm er in den

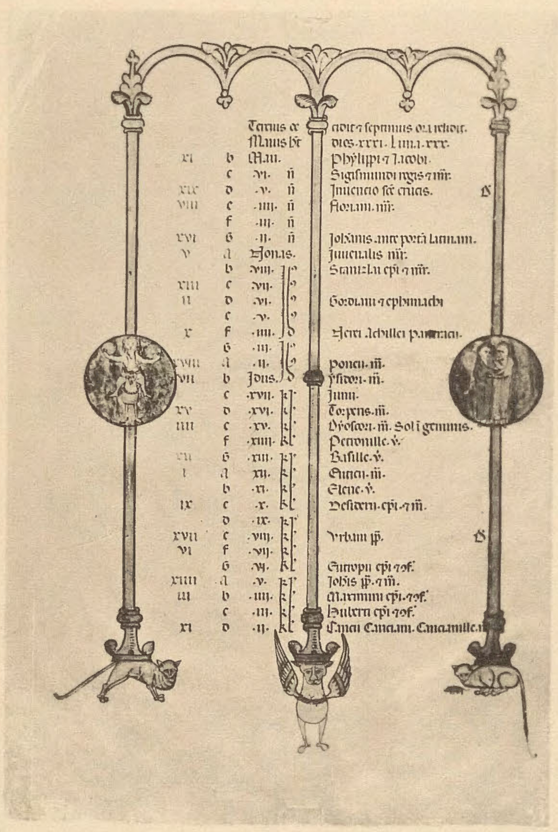
[1]) Schreiber, Th., Die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, 1888.



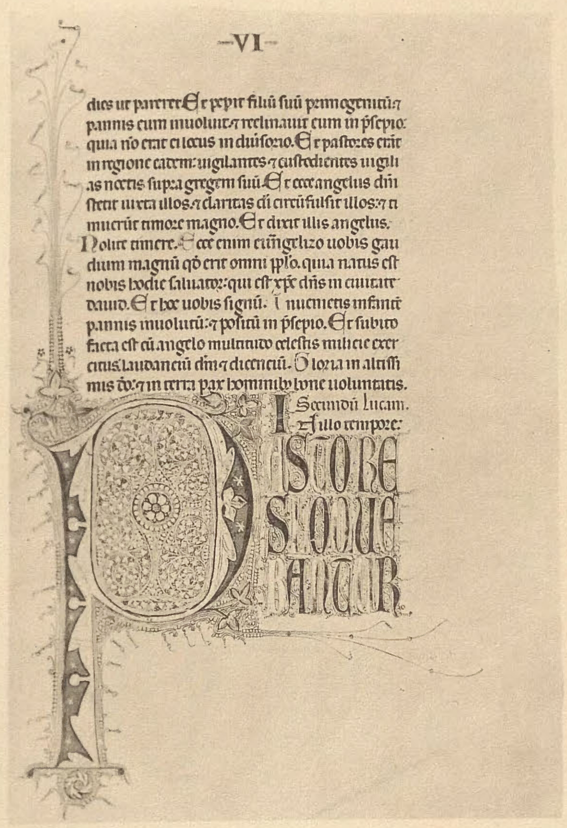
11



10

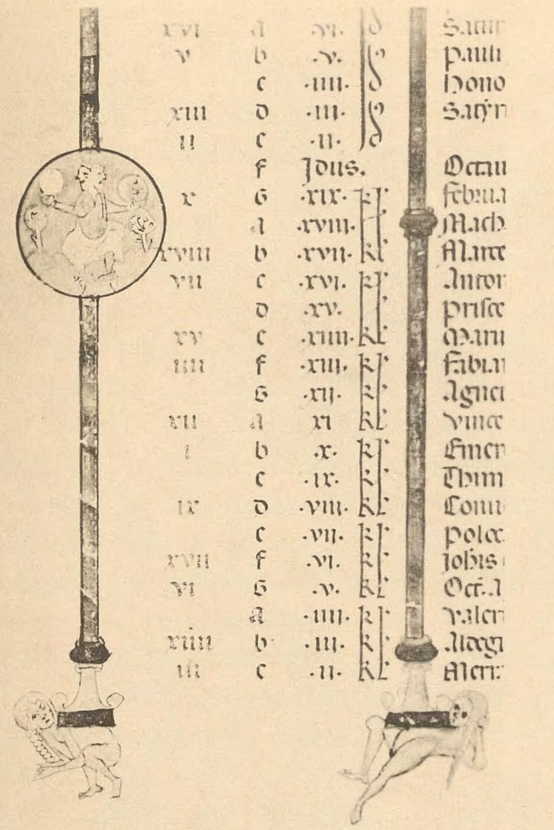


12



9

Zu Prausnitz: Mittelalterl. Benedictinerhandschrift



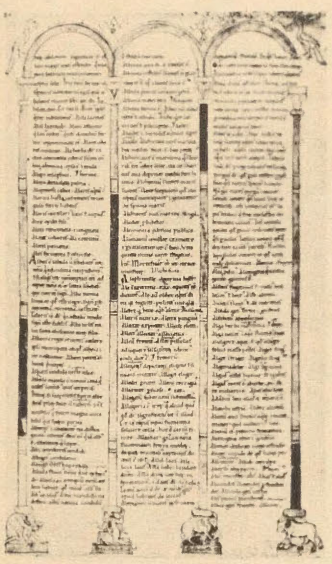
14



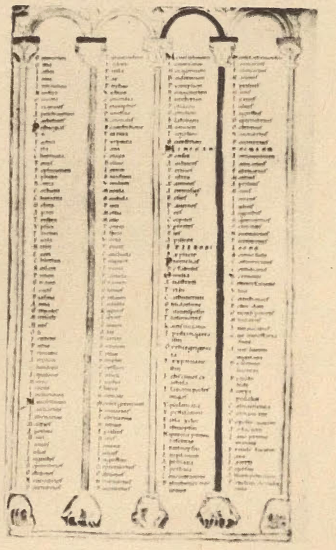
15



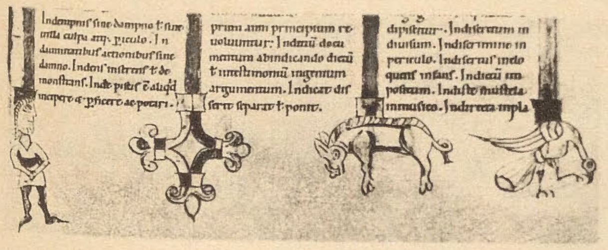
13



18



17



16

Schattenteilen seiner Initialen auf, wo sonst die Blumengirlanden und die Blätter und Ranken ihren Platz gefunden hatten. In den Rosetten, in dem Inneren der Buchstaben erfreuen sich Hunde oder Hasen in anmutiger drolliger Haltung eines friedlichen Daseins — Stilleben der sich sonst so feindlich gegenübertretenden Tiere an die Stelle aufregender Kämpfe. Dann wieder schildert der Maler jene Fabelwesen mit dem Leibe eines langgestreckten Tiers und dem Kopfe männlicher oder weiblicher Menschen, die beide durch ihren starken Haarwuchs und durch ihre Frisur den orientalischen Typus eher betonen als verleugnen. Er verknüpft das Tier in der Weise mit der Pflanze, daß das Maul sich in ein Blatt verbeißt, und der Schweif des Untieres in einem Blatte ausläuft, wie es deutlich auch die Illustrationen von Q 234 zeigen. Anton Springer weist auf identische Bildungen an einem Pfeilersims von S. Martin zu Perigueux vorkommend, in der der Schwanz eines Löwen unmittelbar in das Rankengeflecht übergeht; er glaubt die Motive für diese Art Bilder in romanischen Teppichmustern suchen zu müssen.

Die völlig berechtigte Annahme, daß man es in unseren Miniaturen nicht mit Originalentwürfen zu tun hat, führt auf den Gedanken, daß die sonderbaren Erscheinungen orientalischen und speziell ägyptischen Entwürfen entnommen seien.

Es dürfte der allerdings nicht recht glücklich gelungene Versuch vorliegen, das königliche Tier, die Sphinx, nachzuahmen. Das erwiesene Vorkommen der Wellenranke mit den Knospen und Blüten der Lotosblume, die von ganz bestimmt charakterisierten Sternen begleitet sind, spricht für die Vertrautheit mit Motiven aus dem Pharaonenlande; mehr aber noch zeugt für die Richtigkeit der Behauptung ein Bas-Relief auf einer Terra cotta des British Museum, auf der ein unbekleideter bebärteter Mann zwischen zwei ruhenden, langgestreckten Vierfüßern steht, deren Schweif in einer gestielten Blume endet, deren Haupt dasjenige eines ältlichen Mannes ist. Die Tierleiber werden von Herodot (II, 175) als diejenigen von Löwen beschrieben, die Figur in der Mitte, die in jeder Hand eine Ranke hält, ist als Osiris aufzufassen, der ägyptische Bacchus[1]).

Hetzjagden, in denen vorzugsweise Hunde rudelweise das Wild in der Wüste aufjagten und erlegten, sind die gewöhnliche Art, die noch heute im Sudan ausgeübt wird; mit Vorliebe wird in thebanischen Grabdenkmälern dargestellt, wie diese Tiere mit ihren spitzen aufrechten Ohren ihre scharfen Zähne in den Hals oder in den Hinterfuß zu schlagen wissen, wie unser Miniator sie abbildet[2]). Schwieriger, wo nicht ganz unmöglich, erweist sich die Deutung jener kleinen drachenartigen Ungeheuer mit ihrem stachlichen Rückgrat und ihren sägeförmigen Schwänzen, die entweder in den Rosetten, also wiederum in pflanzlichen Gebilden, oder aber frei in symmetrischer Anordnung im Schnörkelwerk der inneren Buchstaben eingeschlossen sind. Vielleicht sollen sie jene gespenstigen wundersamen Wesen vorstellen, von denen der phantasievolle Ägypter wohl

[1]) Combe, F., Description of the collection of ancient Terra cottas in British Museum, Plate XXIII, Nr. 42.

[2]) Erman, A., Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, 1885.

sprach, die aber kein Lebender je gesehen hatte, von denen er erhoffte, daß sie ihm auf der Jagd zur Beute fallen könnten[1]).

In dem Evangeliar ist das Vorhandensein anthropomorpher Formen auf die Köpfe beschränkt, die zur Bildung der Sphinxe nötig waren; das außerordentliche Verständnis des Künstlers für neue, lebhafte Formen, für Mannigfaltigkeit und Abwechslung hieß ihn die Stellen, wo sich die Hauptachse des Kandelabers mit den Querarmen schneidet, zum Mittelpunkt eines in Mennigfarbe gemalten, keineswegs unschönen Männerkopfes zu machen; nach Art antiker Masken haben solche späterhin im Gebetbuch Albrecht Dürers auf den Kandelaberranken seiner Pfeiler ihren Platz gefunden.

II. Das Kalendarium.

Der dem Evangeliar vorausgebundene Kalender enthält ein reiches Material, das sowohl in technischer Beziehung als auch vom historischen Standpunkt aus betrachtet zu eingehenden Studien anregt. Wenn diese nicht eine völlige Lösung verschiedener Probleme herbeiführen und besonders die Fragen nach der Zeit, in der das Werk entstanden, und nach seiner Provenienz ungenügend geklärt erscheinen lassen, so liegt ein wesentlicher Grund in dem Umstande, daß man es in beiden Teilen, im Kalender wie im Evangeliar zweifellos mit Kopien zu tun hat, noch dazu mit solchen, denen der Stempel oberflächlicher und nachlässiger Behandlung aufgedrückt ist. Es kann ferner nicht mit Sicherheit bestimmt werden, ob der Maler beider Teile ein und derselbe gewesen ist; in ihnen lassen sich ohne Schwierigkeit mehrere Stilarten nachweisen.

Die Namen eines Thomas von Canterbury (gest. 29. Dez. 1170) des Ladislaus, König von Ungarn (gest. 29. Juli 1192), der Landgräfin Elisabeth (9. Nov. 1231) und des Krakauer Bischofs Stanislaus (8. Mai 1077) weisen darauf hin, daß 509 in seiner jetzigen Form keineswegs vor Mitte des 13. Jahrhunderts herausgegeben wurde. Einen direkten Hinweis auf Zeit und Ort gibt folgende in rubro unter dem 13. Mai erfolgte Eintragung „Occisus est H. dux a thartaris anno dm MCCXL," ein Ereignis, das frisch im Gedächtnis stehen mußte. Es ist gemeint Heinrich der Fromme II., der Herzog von Schlesien und Großfürst von Polen, der am 9. April 1241 in der Mongolenschlacht gefallen ist. Das große Interesse, das sich nach dieser Mitteilung für den Sohn Heinrich I. und der h. Hedwig kundgibt, beleuchtet die Tatsache, daß unter der Schutzpatronin Schlesiens, die gleichzeitig die Stifterin des von ihr reich ausgestatteten Zisterzienserklosters Trebnitz gewesen war, auch die Handschriften des letzteren in nahe Beziehung zu R 509 gebracht worden seien. Durch die Erwähnung der Landgräfin Elisabeth fällt ein Schlaglicht auf die Verwandtschaft dieser Arbeit mit den Kodizes der sächsisch-thüringischen Schule, wie andere Umstände, die bereits früher erörtert wurden, die Zusammengehörigkeit mit der derzeitigen Mal- und Schreibweise Böhmens und Mährens bestätigen.

Die beiden ersten Seiten des Kalenders bringen in zwei Tabellen die nach

[1]) Erman, A., a. a. O., S. 329.

den damaligen Methoden zur Berechnung der beweglichen Kirchenfeste nötigen Angaben, einmal die Tabula paschalis, aus der mittels der Epakten und der Sonntagsbuchstaben das Osterfest und die von diesem abhängigen Feste und Festzeiten festgestellt werden kann, dann ist, um Irrtümer zu verhüten, dieser Ostertafel eine Zeittafel beigegeben, welche für eine Reihe Jahren das wechselnde Kalendermaterial, die verschiedenen Zyklen, die beweglichen Hauptfeste, die Zahl der Sonntage nach Pfingsten und den Termin des ersten Adventsonntags angibt[1]). Vom chronologischen Standpunkte am meisten interessant ist die erste Seite; sie enthält den zur Berechnung des Osterdatums erforderlichen Osterzyklus. Als solcher war der auf die Alexandriner zurückgehende Mondzyklus nach dem Vorschlag von Dionysius Exiguus (525) mit dem achten Jahrhundert in der römischen Kirche allgemein anerkannt. Die vorliegende Tafel erstreckt sich über eine ganze viktorianische Periode von 532 Jahren, nach welcher Zeit die Vollmonde und auch die beweglichen Kirchenfeste, bezüglich Wochentag und Datum, sich regelmäßig wiederholen. Die Tafel enthält zwei verschiedene Angaben von Jahreszahlen, die obere Reihe beginnt mit der Zahl 1045; die aus der Tafel für dieses Jahr zu entnehmenden Angaben über Sonnenzirkel, Indiktion und goldene Zahl ergeben durch Rückwärtsrechnung, daß diese Angabe sich auf unsere Zählweise der Jahre nach Christi Geburt bezieht[2]). Die unten stehenden Jahreszahlen rechnen ab origine mundi und sind durch Schrift- und Rechenfehler entstellt. Die einzige hierfür in Betracht kommende Ära ist die Weltära des Viktorius von Aquitanien, die sich hauptsächlich in Frankreich eingebürgert und noch lange neben der christlichen behauptet hat[3]). Da nach der Berechnung das Jahr 1045 als dasjenige festgestellt werden konnte, in dem die Tabellen abgefaßt worden sind, da das Kalendarium Namen und Daten vorführt, deren Träger ein bis zwei Jahrhunderte später auftreten, so ist der Schluß berechtigt, daß die Tabellen von dem Kopisten aus dem Original entnommen und abgeschrieben wurden, und zwar, wie dies auch im zugehörigen Evangeliarium der Fall ist, fehlerhaft, ungenau und flüchtig.

Auf eine Unstimmigkeit der Kalenderangaben weist auch Riegl hin[4]); die Entstehungszeit des Kalenders von S. Mesmin ist auf Grund seiner Ostertafel für das Jahr 1007 festgesetzt. Der Schreiber scheint diese Zahl nur aus praktisch-technischen Gründen gewählt zu haben an Stelle des Jahres 1000, das der Wahrheit näher kommen soll.

Der Kalender des Kodex 188 der Stadtbibliothek zu Boulogne-sur-mer aus dem Kloster S. Bertin enthält dieselben Unterlagen zur Berechnung; nach ihnen muß angenommen werden, daß die Handschrift — ein Apographon des Vossianus lat. Q 97 zu Leyden — nicht vor dem Jahre 905 entstanden ist,

[1]) Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, Spalte 56, Bd. 7.

[2]) Ich verdanke diese Mitteilung Herrn Dr. Rabe, Assistent an der Breslauer Universitäts-Sternwarte.

[3]) Ideler, Handbuch der mathematischen und technischen Chronologie, Bd. II, 1826.

[4]) Riegl, A., Die mittelalterlichen Kalenderillustrationen. In Mitteilungen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung, Bd. X, 1889, S. 51.

was aber ebensowenig hindert eine spätere Zeit anzunehmen, da kalendarische Daten erfahrungsgemäß oft ohne Nachrechnung übernommen werden[1]).

Dagegen muß hervorgehoben werden, daß die tatsächliche Entstehung des Hortus deliciarum genau in das Jahr fällt, welches die Berechnung nach der angegebenen Tabelle ergibt[2]).

In dieser Handschrift sind das Fest der Geburt Christi, die Hebdomade von diesem an bis zum Sonntage Quadragesimae, die Indiktiones, Bisextiles, die Oster- und Feiertage der Kirche in Form von Kommas, Punkten, Kreuzen und Dreiecken für das Jahr 1175 in ein horizontal angelegtes Oblongum neben einander gereihter Vierecke eingetragen; die Angaben des zur Berechnung des Osterdatums nötigen Osterzyklus gehen, wie in R 509 auf den 19jährigen Dionysianischen Mondzyklus zurück und erstrecken sich ebenfalls über eine ganze viktorianische Periode.

Die tabula paschalis des Psautier de St. Louis et de Blanche de Castille No. 1186 entspricht in ihrer Einrichtung genau der ersten Seite von R 509; sie enthält aber die Victorianische Weltära nicht mehr, sondern datiert nach unserer üblichen Ära. Die leicht abzulesenden Angaben über Sonntagsbuchstaben, Sonnenzirkel und goldene Zahl stimmen mit der Jahresangabe 1116 n. Chr. am Anfang der Tafel überein, wie eine Nachrechnung ergab. Auch diese Tafel erstreckt sich über eine ganze Victorianische Periode von 28×19 Jahren. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß sich in den Reihen der Jahreszahlen kein einziger Schreibfehler befindet, desgleichen ist die Reihe der Concurrenten und Sonntagsbuchstaben fehlerfrei[4]).

Das Psalterium nocturnum F 440 der Breslauer Staats- und Univ.-Bibliothek, aus dem Frauenkloster Trebnitz stammend, mutmaßlich eine Arbeit des ersten Viertels des 12. Jahrhunderts bedient sich für die Einzeichnung der zur Auffindung der beweglichen Feste erforderlichen Daten eines Paares menschlicher Hände, die einfach aber korrekt entworfen in Manschetten stecken, deren regelmäßige Arabesken außerordentlich geschmackvoll in den üblichen drei Grundfarben, grün, rot und weiß ausgetuscht sind. Beda hat bereits „de computu vel loquela digitorum in seinem „Liber de natura rerum“ geschrieben. Ein derartiges Verfahren wurde besonders im 16. Jahrhundert in Drucken beliebt, in denen auf die Frage „Quo modo investigatur Digitus anni“ geantwortet wird: „hoc est, si quaeris, digitum anni in manu“[4]).

Irrtümlich ist in einem solchen computus ecclesiasticus bemerkt „anno 1532 inceptum est praxis hujus manus depictae et durat usque ad annum 1559 tum innovanda de digito et articulo anni pro inveniendis mobilibus. Eine zweite Abhandlung führt den folgenden Titel „computus ecclesiasticus in pueriles

[1]) Thiele, G., Antike Himmelsbilder, 1898, S. 76.

[2]) Piper, F., Die Kalendarien und Martyrologien der Angelsachsen sowie das Martyrologium und der Computus der Herrad von Landsperg, 1862.

[3]) Martin, Henry Les joyaux de l'Arsenal, Paris.

[4]) Bedae Venerabilis Presbyteri Anglosaxonis Monachi Benedicti opuscula complura de temporum ratione, 1537, Quentel.

quaestiones, redactus manu, scalis, rotulis et figuris illustratus[1]) eine weitere ist einfach als computus ecclesiasticus veröffentlicht[2]).

Der immerwährende Julianische Kalender der 509, 234 und dem Albanipsalter zugrunde liegt, verzeichnet in der ersten Kolumne die goldenen Zahlen, — in 509 in prächtigem erhabenem Gold erstrahlend, — in der zweiten die Sonntagsbuchstaben und in der dritten die römische Monatseinteilung nach Nonen, Iden und Kalenden, ferner die Eintragungen der Feste des Kirchenjahres in roter Farbe, die ganz allgemein in den chronologischen Verzeichnissen beliebt war, und die nekrologischen Mitteilungen.

Die bei Beda angegebenen goldenen Zahlen, die im Mittelalter allgemein üblich waren, beziehen sich auf den Osterzyklus von Dionysius, die eingeklammerten goldenen Zahlen, die Grotefend[3]) beschreibt, gehen auf den nach alexandrinischem Muster aufgestellten Kanon Paschalis des Viktorinus zurück[4]); diese liegt zeitlich vor der dionysianischen und hat sich neben dieser nur in Frankreich noch längere Zeit behauptet. Da 509 außerdem noch viktorianische Weltära anführt, so ist schon aus den kalendarischen Angaben der Beweis erbracht, daß das Prototyp des Kalendariums französischen Ursprungs ist. Da wiederum 509 und 234 miteinander im wesentlichen übereinstimmen, so ist auch für letztere Handschrift dieselbe Entstehungsweise anzunehmen.

Grotefend	Albani	509	234
September	September	September	September
D (19) V Cal Oct	D V Cal Oct	D XIX V Cal Oct	D XIX V Cal Oct
E 19 IV Cal Oct	E XIX IV Cal Oct	E IV Cal Oct	E IV Cal Oct

Das Kalendarium von 509 bringt nicht die Daten über den Anfang des Frühlings, des Sommers, des Herbstes und des Winters, wie mit Rücksicht auf die richtige Berechnung des Osterfestes, von welchem die Gestaltung des Kirchenjahres abhing, das Naturjahr eingeteilt wurde. Dafür werden in 509 durch den Rubricator die Iden des März als Termin des Frühlingsäquinoktiums genannt. Dieses traf nach dem Julianischen Kalender in den Jahren 1326 ± 20 in die Mittagsstunden des 15. März. Das Resultat ist nur richtig, falls die Angabe auf einer Beobachtung beruht, sonst dürfte die Unsicherheit ein volles Jahrhundert betragen.

Die Angabe des Wintersolstitium durch den Schreiber führt zu keinem sicheren Schluß, da eine eventuelle Beobachtung um mehrere Tage unsicher sein kann. Der Fehler des Julianischen Kalenders wurde zuerst von Roger Bacon Ende des XIII bemerkt, von d' Ailly in einer Schrift 1411 aufs neue darauf hingewiesen und war seit dieser Zeit allgemein bekannt[5]).

In dem Kalender von 509 fällt zunächst auf, daß einzelne Monats- und Sternbilder von der üblichen Darstellungsweise abweichen; vor allem interessant

[1]) Autore Joanne Spangenbergio, Vitenberge 1559.

[2]) Autore Joanne Spangenbergio Herdexiano apud Northusiandes, Vitenberge 1575.

[3]) Grotefend, H., Handbuch der Historischen Chronologie, 1872, S. 8.

[4]) Ideler, Handbuch, II. Teil.

[5]) Auch für diese Mitteilungen bin ich Herrn Dr. Rabe zu bestem Dank verpflichtet.

ist die eigentümliche Behandlung des Janus, wie sie in keinem der vorliegenden Kalender zu finden war.

Am einfachsten geformt ist Janus auf griechischen Münzen des Hiketas II. aus der Zeit um 287—279 vor Chr. „Wie ein Symbol, — so schreibt Giseke[1]) — blickt der Kopf mit einem seiner Gesichte in die altersschwache und alte, ihrem Ende entgegengehende Griechenwelt und mit dem anderen in das jugendstarke, frohaufstrebende römische Land. Es ist, als wenn sich in den beiden Köpfen dieser kleinen Silberlinge zwei Weltanschauungen gegenüberstünden, hie Athene, hie Janus." Nach einer alexandrinischen Quelle ist Janus dem Aion gleichzusetzen und solches kommt auch in der Lehre des Nigigius (Makrobius I, 9, 5—8) zum Ausdruck, in der es heißt „Janum eundem esse atque Apollinem et Dianam et in hoc uno utrumque exprimi numen". — Bezeichnend ist, daß in den römischen Äternitasmünzen die Göttin dargestellt wird, wie sie die Häupter von Sol und Luna hält. Nigidius setzt, um dem alexandrinischen Schema zu folgen, dem Sonnengott Apollo die Artemis gleich; heißt er Janus, so sie Jana. Alexandrinisch ist auch die Vorstellung, daß Aion mannweiblich oder Gott und Göttin werden[2]). —

Die Reihe der Monatsbilder eröffnet Janus, der nach Riegl zur Bezeichnung des demselben geweihten Monats in antik römischer Zeit bekannt war, dessen Verwertung im Kalender erst dem frühromanischen Mittelalter angehört. Dieses beliebte ihn auf einem im Rundbogen durchbrochenen Stuhl mit Fußschemel ruhend, mit zottigem Fell und Pelzmütze umhüllt, zu bilden; man ließ ihn die Füße auf offenem Feuer oder an bunten Öfen wärmen. In Q 234 sitzt die überaus fein und zierlich gezeichnete und ausgemalte Janusgestalt an einem Tische, der mit einem weißen mit blauen Mustern gezierten Tischtuch gedeckt ist, auf dem Teller sind Speisen aufgetragen. Der jugendliche Gott hält in der einen Hand ein Messer, mit der anderen führt er eine Schale an den Mund. Das Bild des an dem Ofen sich wärmenden Alten ist in den Februar verlegt. Der antike Gott wird offenbar in eine Umgebung versetzt, die ihrer Zeit entspricht.

Nicht so in dem Medaillon von 509, in dem er von dem Geiste der Antike belebt ist. Er sitzt auf einer Wiese inmitten zweier in romanischer Manier gezeichneter Bäume, die nur aus Stiel und Wipfel bestehen. Letzterer strebt auf dem einen Baum kerzengerade in die Höhe, auf dem anderen erscheint er umgeknickt, so daß der Gedanke, der Künstler beabsichtigte das zur Rüste gehende und das neu beginnende Jahr hervorzuheben, seinen Ausdruck gefunden hat. Durch die Einzeichnung von Gesichtszügen hat der linke einen freudigen Ausdruck, der andere einen überaus traurigen erhalten, es wird der Schein einer Personifikation des alten und neuen Jahres hervorgerufen. Eine ähnliche Methode wird in der moralisierenden Bibel angewandt, in der die streitenden Bäume die Halbfiguren oder Köpfe menschlicher Wesen tragen. Die Sonne steht im letzten Drittel des Monats im Zeichen des Wassermannes, den der Künstler als nackten Mann, der nur mit dem Lendentuch umhüllt ist, gezeichnet hat, der zwei

[1]) Gieseke, W., Sicilia Numismatica, 1923.

[2]) Reitzenstein, R., Das iranische Erlösungsmysterium, 1921, S. 213.

Amphoren in das Meer der Vergangenheit ausschüttet. Janus angetan mit dem eng anliegenden Kittel, blickt mit dem einen Kopf auf die goldene Kugel der Sonne, mit dem anderen auf die fahlweiße Scheibe des Mondes, die er in seinen Händen trägt. Ebenso hält auf einem Humerale, welches in S. Kunibert bei Köln gefunden wurde, der Annus Tag und Nacht in Händen[1]). Zu dieser Darstellung scheint Beda in seinem Martyrologium durch die folgenden Worte Anregung gegeben zu haben: „Romani Januarium ex nomine iani vocaverunt sed specialiter januarius appellatur, ex quod sit janua atque principium anni tamquam interpres dei mensem respicientem ac prospicientem. . . .“ Beide Figuren, Wassermann wie Janus, bilden in der mittelalterlichen Ikonographie eine Ausnahme, sie verschärfen demgemäß die Unsicherheit, in der wir uns hinsichtlich des Ursprungs unserer Handschrift befinden, nicht unwesentlich.

De deorum imaginibus libellus schildert im Codex Reginensis 1290 den Janus als Gott, cui omnis rei inicium ac finem tribuebant. Erat rex, homo sedens in trono fulgenti radiis circumquaque. Qui duas facies habebat, quarum una ante se, altera post se respiciebat. Juxta illum quoque erat templum, et in manu dextera habebat clavem, qua templum ipsum aperire monstrabat. In sinistro vero habebat baculum, quo saxum percutere et ex illo aquam producere videbatur[2])[3]).

Mehr ist solches aber noch bei einer dritten Darstellung der Fall, die wir in dem Kalendarium von 509 an der Seite der Zwillinge finden, die wir mit größerem Recht noch in das Gebiet klassischer Erfindungen verweisen müssen: Dem Sternbild der Zwillinge entspricht als Pendant eine Zeichnung, deren Vorwurf wie deren Ausführung unter den zyklischen Bildern bisher nicht anzutreffen ist, und das ebenso befremdlich anmutet, wie in dem Evangeliar die von dem Kopisten verzeichnete Figur der Sphinx. Auf einem Pferde, das in der Art romanischer Teppichmuster nahezu stilisiert dem Beschauer völlig en face gegenübertritt, sitzt ein junger Mann mit gelben Mieder und gleichfarbigen Trikots. Eine breite schwarze Kette umschließt die Gegend, wo der Hals des Tieres an der Brust ansetzt, der Reiter trägt je eine Kugel in den hochgehaltenen Händen, so daß wir uns in der Darstellung einen Jongleur zu Pferde vorzustellen haben. Die den Mai bezeichnende Kalenderfigur eines Ritters, der sein Pferd zum Sprunge antreibt, findet sich unter den Monatsbildern eines Wirkteppichs des XII. Jh. als Eigentum des Kunstgewerbemuseum in Christiana[4]). Daß sich im Altertum der Stand der Kunstreiter einer außerordentlichen Beliebtheit erfreute, daß die Zahl der Spezialitäten zum mindesten ebenso groß war als auf den heutigen Varietätenbühnen und in der Arena eines modernen Zirkus, darüber berichtet die einschlägige Literatur, und diese stützt sich auf die Erzählungen einzelner Schriftsteller und auf eine reiche Menge der

[1]) Sauer, J., Symbolik des Kirchengebäudes, 1902, S. 264.

[2]) Liebeschütz, Hans, Fulgentius Metaforalis, 1926. Lehmann, Paul, Pseudo-antike Literatur des Mittelalters, 1927.

[3]) Karutz, Richard, Das Rätsel des Janus: Von Wirklichkeit in Kunst und Mythos, 1927.

[4]) Kurth, Betty, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters 1926, Bd. I S. 35, Tafel 20.

Vasenbilder und von Bildhauerwerken. So berichtet Plinius (Nat. Hist. VII 19, 20) von einem Fufius Silvius, dem der Beiname eines Herkules verliehen war, daß dieser seinen Maulesel in der Arena und schwerste Gewichte mit Füßen und Händen gehoben und auf den Schultern umhergetragen habe. Auf einer aus Theben stammenden Terrakotta jongliert ein Negerknabe mit einer Anzahl Bällen, von denen nur drei erhalten sind; der Typus des Negers ist in dem Kopfe gut getroffen, wie auch der Ausdruck der konzentrierten Aufmerksamkeit, mit der er die Bewegung der Kugeln verfolgt[1]).

Das Motiv, David mit seinen Chören musizierend, ist den meisten Psalterien gemeinsam und an die Spitze dieser gestellt; es findet sich erstmalig in dem ältesten bisher bekannten illustrierten Psalter, dem von Canterbury aus dem Jahre 700 n. Chr. Wahrscheinlich ist es nach einem älteren italienischen Meisterwerk entstanden. Während in diesem zwei in die Hände klatschende oder Takt schlagende Tänzer herumspringen, ist im Psalter des britischen Museum aus dem 11. Jahrh. (Cotton, MS. Tiberius C. VI) der vierte von des Königs Trabanten derjenige, der als Jongleur das Messer- und Ballspiel ausübt. Dadurch sollen der Szene volkstümliche Züge einverleibt werden[2]). Den ersten Platz unter den hippischen Spielen nahm die auf Erichthonios selbst zurückgeführte Doppelleistung des Apobaten und seines Wagenlenkers ein; solches wird durch die panathenäische Siegesliste bezeugt und im Bilde durch auf uns überkommene Skulpturen vor Augen geführt. Der ἀποβάτης, ἀναβάτης, μεταβάτης, römisch desultor genannt, der in vollem Lauf des Pferdes auf die Erde sprang, um dann ebenso schnell wieder sich auf dieses heraufzuschwingen und derjenige, der bei den Wagenrennen während der Fahrt ein entsprechendes Kunststück verrichtete, erscheint unter den Bildwerken des nördlichen Frieses des Parthenon[3]) und auf einem Basrelief zu Athen[4]). In dem ersteren Bilde hat sich der Künstler, da er die Agonen nicht darstellen konnte oder wollte, mit der Darstellung einer einzelnen Person begnügt, die als bewaffneter ἀναβάτης gedeutet wird; es erinnert diese Figur lebhaft an eine andere, die bei weitem mehr geeignet ist, zu Vergleichen herauszufordern, in einem Denkmal aus hellenistischer Zeit, etwa aus dem zweiten oder ersten vorchristlichen Jahrhundert, an den Fries der Panagia Gorgopico in Athen, einer kleinen alten Metropolitankirche, die schon lange Zeit außer gottesdienstlichen Gebrauch, den Namen des „Turmes der Winde" trägt, richtiger aber als „das Horologion des Andronikos" bezeichnet wird. Die Wände sind nach außen mit zahlreichen Resten antiker Bildnerei bedeckt neben Skulpturen christlicher Kunst aus der Zeit der Kirchenstiftung[5]). Den hellenistischen Fries darf man als den ältesten bekannt gewordenen Bildkalender einschätzen, der aus den beiden Elementen der Tierkreiszeichen Ausdruck für den Zusammenhang der Zeitrechnung mit den ewigen

[1]) Koester, An., Die griechischen Terakotten, 1926, Tafel 101.
[2]) Springer, Anton, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter 1880.
[3]) Michaelis, Adolf, Der Parthenon, S. 275, 1871.
[4]) Daremberg und Saglio Dictionnaire des Antiquités II, Sp. 114.
[5]) Boetticher, C., Der antike Festkalender des Panagia Gorgopico zu Athen. Philologus, Bd. 22, S. 410.

Gesetzen des Sternenhimmels gibt und aus einer Reihe von Festdarstellungen zur Versinnbildlichung des menschlichen Wandels auf Erden zusammengesetzt ist. In seinem Bildwerke gibt der Zophoros einen Zyklus von neun Monaten mit zehn Festen, von denen ein jedes durch den Bildhauer mit Sternzeichen oder auch durch die Gottheit unter dessen Regiment Monat und Fest stehen, versehen ist.

In dem apollinischen Festmonat Θαργηλιών wird mit der Epiphanie des Sternbildes der Zwillinge (ἄνακες, δίδυμοι) das Ἀνακεῖον oder Ἀνάκεια, wie es scheint, als das jährliche Stiftungsfest des Gymnasion der Akademie gefeiert; mit dem Beginn des Sommers beginnen zu Lande die Palästrierten, Athleten und Agonisten auf ihren Turnplätzen zu üben, und auf dem Wasser rüstet man sich für die sportlichen Bemühungen der Ruderleute, die Plejaden, das Schiffahrtsgestirn, eröffnen den Verkehr zur See. Das Ἀνακεῖον ist in der Literatur wohl seinem Namen nach bekannt, von seinen Gebräuchen ist dagegen wenig überliefert, seine Erklärung auf dem Zophoros von Athen erscheint deshalb schwierig; es kommt hinzu, daß gerade dieses Bild von dem Zahn der Zeit arg mitgenommen und durch christliche Zeichen in seinem Zusammenhange beeinträchtigt ist. Aber es ist eine Person noch so wohl erhalten, daß sie dem ἀποβάτης der Akropolis zur Seite gestellt werden kann. Bötticher beschreibt diese Figur als die eines unbekleideten Mannes, der im Vorübereilen das Gesicht ganz dem Zuschauer zuwendet, mit vorwärts gelegten Oberkörper schnellen Laufes dahineilt. Von dem machtvoll ausschreitenden rechten Bein berührt die Fußspitze gerade den Boden, dessen Ursprünglichkeit im Marmororiginal erhalten geblieben ist. Ein Teil des Rückens ist hinweggenommen, und es fehlt auch das ganze linke Unterbein, jedoch blieb der Ansatz des Oberschenkels sichtbar, und die Skulptur zeigt noch deutlich, wie der linke Fuß hinter ihm über dem Boden schwebte. So hält er, wie in dem Bildwerke des Parthenon eine Waffe in Gestalt eines dicken runden Stieles hoch in die Höhe. Die ihn im Laufe hindernde Chlamys trägt er um den linken Arm gewickelt. Wir können die Figur ohne weiteres als die eines ἀποβάτης ansprechen und brauchen der Ansicht Böttichers nicht zu folgen, der ohne Notwendigkeit einen Gymnasten erkennen wollte, der sich für die Lampadedromien, für die Fackelläufe, trainierte. M. Manilius hat in seinen Astronomica (I, 346), gelegentlich der Besprechung des griechischen Sternenhimmels nördlich vom Tierkreis, das Ansprengen des Pferdes auf einen Delphin in folgender Weise beschrieben:

„Tum quoque de ponto surgit delphinus ad astra
Oceani caelique decus per utrumque sacratus.
Quem rapido conatus equus comprendere cursu
Festinat pectus fulgenti sidere clarus."

Dieses Bild kann nur durch eine bildliche Darstellung verständlich werden und es erscheint unzweifelhaft, daß der Dichter diese in einem Globus vorgefunden hatte, der wie derjenige des Ptolemaeus nicht flächen-, sondern zonenweise vorging[1]).

[1]) Thiele, Georg, Antike Himmelsbilder, 1898, S. 47. — Gaedechen, Rudolph, Der marmorne Himmelsglobus des Fürstlich Waldeckischen Antikenkabinetts zu Arolsen, 1862.

Das Ritual Kub X 18 liefert die älteste Erwähnung eines Wettlaufes, der im Rahmen des Cultus und zwar gelegentlich einer Frühlingsfeier erscheint; es ist spätestens um 1200 und zwar in Keilschrift abgefaßt, kann aber auf eine wesentlich ältere Vorlage zurückgehen[1]. —

Das Symbol und Attribut der Dioskuren, die unter dem Namen ἄνακες in klassischer Zeit verehrt wurden, bestehen aus zwei Amphoren mit und ohne Schlangen oder Sterne, die als Typus auf den Erzmünzen der Spartaner häufig wiederkehren. In einzelnen Fällen sind nicht Schlangen, sondern kleine einfache Streifen auf dem Bauche des Gefäßes aufgetragen. So begegnet uns in Q 234 das Paar, wie es die Hände auf einen einzigen, in seltener Feinheit und mit stark ausgeprägtem Farbensinn ausgeführten und mit einem griechischen Muster verzierten trichterförmigen Krater legt. Das völlig nackte Zwillingspaar, in seinen Händen eine Vase tragend, ist unter den anderen Zeichen des Tierkreises am äußeren Rande eines Altares verteilt; sie entsprechen als Attribute den Köpfen von 12 Gottheiten, die dem betreffenden Monat vorstehen[2].

Auf einer spartanischen Münze aus der Zeit des Marcus Aurelius reichen sich Castor und Pollux stehend die Hände; sie sind nackt aber charakterisiert durch Hüte und Sterne[3].

Der Albanipsalter[4] hat als Zodiakalbild die beiden Zwillinge in altgriechischer Tracht den Rücken mit einer Chlamys umhüllt, die an den Schultern durch eine Schnalle befestigt ist und den vorderen Teil des Körpers frei läßt. Die beiden Männer gestikulieren lebhaft mit den Händen, sie stehen eng nebeneinander und wenden ihre Köpfe einander zu. In 509 sind zwei ältere Männer in landesüblicher Tracht in eng anliegenden bis an die Füße reichenden Kitteln in blau und roter Farbe gemalt, die ohne jegliche Attribute sich eng aneinander schmiegen.

Ganz allgemein dachten die Illustratoren der Kalender nicht im entferntesten daran naturalistisch zu wirken, es ist ihnen sicherlich nur darum zu tun gewesen, bereits korrumpierte Bilder aus der alten Sternbilder-Literatur zu kopieren. Oft mag ihnen die Bedeutung des Gegenstandes und dieser selbst fremd gewesen sein. Aus diesen Gründen herrscht auch eine merkwürdige Begriffsverwirrung für die Darstellung des Skorpions und des Krebses; der Zophoros von Athen zeigt auf dem Bilde des Weinlese- und Kelterfestes (λήναια) den Skorpion noch ohne Scheren. Dieses Relief ist völlig von Zerstörung oder Überarbeitung frei geblieben. In dem Wandalbert Martyrolog der Regina Kod. 438 des Vatikan ist der doch sicherlich im Norden unbekannte Skorpion mit dem ihm zukommenden Schwanze abgebildet, da er desselben der Sterne wegen bedurfte, die in ihm eingezeichnet werden sollten. In 509 gleicht das Tier gänzlich einer Schildkröte, dessen Schild den Körper bis auf Kopf und Füße bedeckte.

[1] Ehelolf, H., Wettlauf und szenisches Spiel im hetischen Ritual. Sitzungsberichte der Preuß. Akademie der Wissenschaften, 1925, S. 267.

[2] Millin, A. L., Mythologische Gallerie, 1848, S. 15.

[3] Millin, A, L. a. a. O., S. 106.

[4] Goldschmidt, A., a. a. O., 1895, S. 146.

Im Kodex Reg. 1263 S. Mesmin des Vatikan klettert er munter als Eidechse an einem Säulenschaft der Kanontafel empor; in Q 234 entspricht der Skorpion durch seinen langgestreckten, hellgrünen, durch schwarze Streifen gegliederten Körper auf dem die Sterne als weiße Punkte eingetragen sind, mehr der Wirklichkeit. Die Beine sind ganz kurz mit Krallen versehen und unterhalb seiner ganzen Länge schlängelt sich bis über den Hals hinweg der gleichfalls besternte Schwanz. Der Krebs, der im Kodex 234 im Monat Juni zur Anschauung gebracht wird, der doch nicht so unbekannt gewesen war, entbehrt jeder Gliederung und mithin auch des Schwanzes, da für letzteren aus Mangel an Schwanzsternen ein Bedürfnis nicht vorlag; er ist stilisiert, etwa wie ein Maikäfer geformt. Sein weinroter Körper besitzt in 509 große und kleine Scheren, die gezähnte Schwanzplatte ist kräftig entwickelt. —

Solange Monatsbilder überhaupt in dem Gefüge der Kalender aufgenommen sind, so lange dürften auch diejenigen bestehen, die die Weinkultur zur Anschauung bringen; dem Geist der Antike entsprach es, die Bilder nach Möglichkeit zusammenzuziehen, später im Beginn der Karolingischen Übergangszeit, werden verschiedene Stadien der Weinbereitung auf die Monate August, September und Oktober verteilt. Hesiodos (770 v. Ch.) hatte in seinem Bauernkalender in der Beobachtung des Aufganges der Gestirne die für die einzelnen ländlichen Verrichtungen geeigneten Zeiten berücksichtigt; er ermahnt seine Landsleute, wenn 60 Tage nach Winter-Sommerwende in der Abenddämmerung der Arkturus aufgeht, den Weinstock zu beschneiden, wenn aber der Orion und der Sirius mitten am Himmel glänzen und früh der Arktur aufgeht, dann Trauben zu pflücken[1]). Die Weinmonde werden in dem Zophoros von Athen durch eine einzige Person verbildlicht, durch einen nackten Winzer, der Lesetrauben in der Hand hält und im Begriff ist, einen bereits zusammengeworfenen Haufen derselben zu zertreten. Im Martyrologium des Wandalbert Kodex Reg. 438 des Vatikans wird für den November die Kostprobe, — wenn die Deutung richtig ist — hinzugefügt, die darin zu erblicken sein dürfte, daß ein junger Mann in Tunika ein Horn zum Munde führt. Eine Parallele bietet der Kalender von S. Mesmin Kod. Reg. 1263 des Vatikans, der 1007 geschrieben ist, insofern als im Monat Oktober ein Bauer aus einem Fasse den Zapfen gezogen und den roten Wein in einen mit der linken Hand gehaltenen Eimer ablaufen läßt. Unsere Handschrift 509 deutet die Probe in der Weise, an, daß sie den Bauern, der wie üblich in allen diesen Kodizes hochgeschürzt ist, die Beeren einer Traube an den Mund führen läßt. Gleichzeitig ist er beschäftigt mit den Füßen zu keltern. Der Kelterer steht in Q 234 in einem Faß, kostet eine Traube und wendet sich zu einem auf dem Rücken eine Butte tragenden mit langem Stab versehenen Arbeiter. Als Reminiszenz an eine Stelle des Hohenliedes ist eine weitere Zeichnung für den November aufzufassen, in der ein Mann mit einer Keule einem Fuchs gegenübertritt, der im Weinberge, durch zwei Stauden mit Kolben dargestellt, Verheerungen anzurichten scheint.

Noch klarer tritt die Kostprobe im Albanipsalter vor Augen, dessen Sep-

[1]) Thiele, G., a. a. O., 1898, S. 2.

tembermedaillon einen auf einem reich verzierten Sessel sitzenden, vornehm gekleideten Mann zeigt, der sich eine Traube aus einer Schüssel herauslangt.

Im späteren Verlauf wählte man an Stelle der Weinbilder für die Monate August und Oktober als Vorwurf Dreschen und Säen. Schnitter und Pflüger darf man in den Monatsbildern als Personifikationen des Sommers und der Erntezeit auffassen, wie sie auf alexandrinischen Münzen des Antoninus geprägt sind.

Der Steinbock (Sol in capricorno) ist in Q 234 wie in 509 gleich unnatürlich gezeichnet; er wirkt wie verschiedene andere Tieraufnahmen (Pferd, Löwe, Stier) nahezu heraldisch. Er wächst in Q 234 in den geringelten Leib einer Schlange aus, sicher ist er in dieser Form aus römischer Zeit übernommen worden.

Nahezu, wie von Erz oder Stein, scheint der Steinbock in 509 gebildet zu sein. —

Die Halme und Ähren des Getreides, die Ranken und Trauben des Weines kommen in unseren Monats- und Zodiakalbildern den Stauden und Kolben des Schilfes oder der Maispflanzen nahe; ihre eckigen, scharfen Formen, die prägnante Fassung berechtigen die Annahme eines engeren Zusammenhanges mit den Prägungen auf alexandrinischen Münzen.

Die wenigen Grundfarben, die dem Maler des Evangeliares zu Gebote standen, weinrot, blau, grün oder das ausgesparte weiß des Pergamentes, werden durchweg für den Kalender benutzt; die Grundfarbe der Medaillons ist golden oder pompejanisch rot und blau. Die Zeichnungen der Figuren sind höchst primitiv, nicht immer roh und von nicht ungeübter Hand mit der Feder entworfen, sie sind sämtlich mit schwarzer Tinte umrissen; die Gliederungen der Körperteile und die Faltungen der Gewänder werden in einfachster Form durch Striche angedeutet, menschliche Füße ragen häufig aus den Medaillons heraus und haben keinerlei Stützpunkte, sodaß ihre Träger in der Luft zu schweben scheinen, die Köpfe sind en face gestellt. Der Boden ist zumeist ein grüner, durch wellige Linien hervorgehobener Hügel. Die Kleidung ist der enganliegende bis auf die Füße reichende Kittel in blauer oder weinroter Farbe, der von der arbeitenden Bevölkerung während ihrer Beschäftigung aufgeschürzt getragen wird. Kurz die ganze Manier entspricht derjenigen des Wandalbert Martyrologs der Karolingerzeit[1]).

Wo in 509 in der Mitte der beiden äußeren, die Arkadenbögen tragenden, schlanken 22 cm langen und in Gold gehaltenen Säulen die Medaillons der zyklischen Bilder eingefügt sind, befindet sich in der mittleren ein Knauf; die goldenen Arkadenbögen entspringen aus weinroten und blauen Blütenknospen, denen die Form der Lilie zugrunde liegt, sie entwickeln sich über den Bögen hinaus und in den Zwickeln in Blüten und Blättern der bourbonischen Lilie oder einer Kreuzblume. Die Bevorzugung des pflanzlichen Motives zeigt sich weiterhin an den Fuß- und Kopfplatten der Basen, aus denen rechts und links weinrote und goldene, gezackte, lappige Blumenblätter wachsen, letztere fehlen in 46, in dem die wenigen architektonischen Formen fast ganz unter der Fülle von romanischen Tier- und

[1]) Riegl, A., a. a. O., S. 48.

Menschengestalten verschwinden, auf denen die Säulen ruhen. Durch die drei Säulen sind zwei Felder für den geschriebenen Text geschaffen, in der Admonter Schrift 46 für die lexikalischen, in 509 für die kalendarischen Mitteilungen. Jede der 617 Seiten des ersteren Kodex ist mit Säulen und Kanonbögen verziert, in deren Zwickeln der Miniator, — Buberl nimmt für die Schrift deren vier an, von sehr verschiedenen Begabungen —, Türme, Tiere, Blätter, an deren Außenseiten dieser größere oder kleinere Fabelwesen gestellt hat. Jeder Streifen enthält in der linken Kolonne die griechischen, in der rechten die lateinischen Wörter, die äußerlich sich völlig gleichen; die griechischen Wörter sind, wie erwähnt, mit lateinischen Buchstaben geschrieben, das Griechisch macht auf Klassizität keinen besonderen Anspruch. Es ergibt sich schon bei flüchtiger Prüfung, daß die Monatsnamen die römischen sind, denen einfach die griechische Endung „os" angehängt ist. Der figurale Schmuck von Tier- und Menschengestalten, den die Künstler von 46 und 509 an den Basen angebracht haben, stimmt im wesentlichen völlig überein; ersichtlich hat der Maler von 509 in dem architektonischen Gefüge seiner Säulenordnungen die in seinem Evangeliar fast konsequent durchgeführte Vermeidung aller tierischen Formen aufgegeben, so daß hierin vielleicht ein Grund für die Annahme liegt, wir hätten in 509 wie in 46 es mit verschiedenen Miniatoren zu tun. Von diesen zeichnen und malen die einen recht geschickt und geschmackvoll, die anderen roh, flüchtig und ohne jegliches Verständnis für Farbenzusammenstellungen. Eine zinnoberrote Zeichnung mit grünen Schattenstreifen erinnert an die Montekassinischen Miniaturen des 11. und 12. Jahrhunderts, und in dieser unbeholfenen, eiligen Manier übt auch der Illustrator von 509 seine Kunst; andererseits reicht die Ausschmückung der Initialen von 46, die in ihrem Reichtum durch die Massen von Eigennamen bedingt sind, nicht im entferntesten an die wunderbare Pracht heran, die das Evangeliar zu einem der wertvollsten Schätze seiner Zeit gestaltet. Die Basen sind in Übereinstimmung mit den Arbeiten der Miniatoren von 46 einfarbig ausgetuscht, nur in wenigen Fällen, die die gefiederten exotischen Vögel betreffen, schablonenhaft, so bunt als es die kleine Palette gestattete, aquarelliert. Zwei der Miniatoren von 46 haben die Gestalten recht geschickt in eine korbartige Form hineinkomponiert, während ein dritter gleichmäßig mit demjenigen von 509 die Figuren direkt unterhalb der Säulenbasen angeordnet hat. Einen besonderen Schmuck haben die vier Kanonbögen des Monats Dezember auf fol. 8 r in 509 dadurch erhalten, daß in sie die letzten vier Buchstaben des Wortes Calendas „N, D, A, S" je zwei in blau und je zwei in Gold eingetragen sind. Diese ruhen in der üblichen Weise, wie im Evangeliar in rotem und blauem Schnörkelwerk.

Es muß angenommen werden, daß in den Bögen der gegenüberliegenden Seite die Buchstaben „C, A, L, E" untergebracht waren, so daß über die Seiten 7 v und 8 r hinweg „Calendas" zu lesen war. Daß überhaupt beabsichtigt war ein Wort als Überschrift der Kalenderseiten anzubringen, beweisen die kleinen viereckigen Kasten, die, mit einem schwarzen Stift gezogen, wenn auch undeutlich, noch sichtbar sind. Wahrscheinlich hat der Maler dem Schreiber die Eintragung dieser Kapitelbuchstaben überlassen, und dieser hatte es aus irgendeinem Grunde

versäumt, die ihm gewordene Aufgabe zu erfüllen. Entsprechende Unregelmäßigkeiten sind auch für den Albanipsalter nachgewiesen worden[1]).

Die Gesichter der Tiere sind fast durchgängig einförmig gezeichnet, in ausgesprochener en face-Stellung, sie kommen in der unbeholfenen Manier der romanischen Teppichmuster in ihrer Bildung und in ihrem Ausdruck denjenigen menschlicher Wesen sehr nahe. Frauen und Männer tragen, zusammengekauert in ganzer Figur oder im Brustbild, auf dem Rücken, auf der Brust oder auf dem Kopf, alle aber völlig unbekleidet und unter besonderer Hervorhebung der Geschlechtsteile die Säulen; äußerst geschickt modelliert ist ein Männerkopf, der von einem mächtigen Haarwuchs umrahmt ist, dem aber, wie allen menschlichen Wesen jeder charakteristische Ausdruck fehlt. Dazu reichte offenbar weder die Kunst der Miniatoren von 46 noch derjenigen von 509 hin. Am besten getroffen sind kleine genrehafte Szenen, wie in 46 ein Schwein, das sich mit der Pfote hinter dem Ohr kratzt, ein Knabe, der auf dem Rücken liegt und mit beiden Armen und einem Fuß die Säule stemmt, ein Greif, der einen Menschen anfällt, in 509 der in der Ravennatischen Kunst so beliebte Vorwurf des Wasservogels, der nach Schnecken sucht, eine Katze, die mit der Maus spielt, eine andere, die sich in den Schwanz beißt. Der Übergang aus dem tierischen in den menschlichen Zustand findet in seiner Zeichnung noch nicht den treffenden Ausdruck, dafür zeugt unter den Säulenbasen ein Wesen, das eine Unterscheidung zwischen Affen und Mensch schwer macht. In beiden Werken haben die phantastischen und zum Teil schwer definierbaren Tiere und besonders die aus verschiedenen Tierleibern oder aus Tier und Mensch zusammengesetzten fabelhaften orientalischen Doppelwesen den Vorrang. Der Tiermaler erzielt ganz allgemein mit geringen Ausnahmen nur eine stilisierte Wirkung, die Evangelistensymbole in frühmittelalterlichen Handschriften sind noch in zu guter Erinnerung, als daß sie einer freieren Auffassung Spielraum gewähren würden: der Löwe bleibt das Symbol.

Die Tierkenntnis und die Erfindungsgabe des Künstlers, die Figuren unterhalb der Basen unterzubringen, reichen nicht weit über die Vorschriften hinaus, die ihm und einem der weniger begabten Maler von 46 in den romanischen Teppichmustern und Skulpturen vorgezeichnet waren. In getreuer Nachahmung endet der unverhältnismäßig lange und stark geringelte Schwanz des Löwen — und gerade dieser hat sein besonderes Gefallen gefunden — in einem Blumenblatt, völlig entsprechend analogen Bildungen im Evangeliar. Es gefiel dem Maler, ein Löwenpaar mit seinen ausnahmsweise in Profilstellung gehaltenen Köpfen rechts und links um eine Säule zu gruppieren, wobei die beiden Schweife sich in einander verwickelten und kreuzten; er malte die Tiere, wie sie sich in Blumenblättern verbissen, er stellte im Wappenstil Löwen zusammen und schuf seltsame Farbenkontraste in der Weise, daß er einen grün aquarellierten Löwen zwischen blauen Flügeln einschnürte und wie Doppelpfauen einen menschlichen Kopf umklammerten, wie vor den drei Basen eines Säulensystems drei Löwen in tiefem Frieden Wache hielten. Durch Vögel mit Schlangenköpfen und weit

[1]) Goldschmidt, A., a. a. O., S. 35.

ausladenden Schweifen verstieg sich seine Einbildungskraft in das Reich des Wunders.

Die Darstellung der Land- und Wasservögel, die eine größere Rolle in dem Repertoir des Malers spielen, ist unbeholfen und schematisch, die Zeichnung und Farbe des Gefieders, besonders aber der Schwanzfedern der exotischen Vögel, macht trotz der angewandten Mühe den Eindruck des Schablonenhaften. —

Nächst den zyklischen Bildern der Tierkreise und der Monatsbeschäftigungen beanspruchen diejenigen Verse eine besondere Aufmerksamkeit, welche an die Spitze der einzelnen Monate gestellt sind.

Es ist üblich gewesen, in diesen — gewöhnlich sollten es Hexameter sein — auf die zwölf Zeichen des Zodiacus Bezug zu nehmen, ferner in ihnen allgemeine Lebensregeln zu erteilen, in denen auf die Gesundheit und auf das Wohlbefinden Rücksicht genommen wurde, und schließlich werden in Wort- und Buchstabenspielereien die Menschheit vor dem Eintritt näher bestimmter Tage gewarnt, was man kurzweg durch ein von einem Pfeil durchstrichenen Đ zu erreichen trachtete, — die als unheilvoll und gefahrbringend galten. Bisweilen kommen zwei Verse vor, die sich mit der einen oder anderen Tendenz beschäftigen. Es sind die sog. Diesegyptiaci, die Dies atri der Römer, die an zwei Stellen des Kalendermonats vermerkt sind, sie beziehen sich gewöhnlich auf den Anfang und auf das Ende des Monats. Nach Riegl stellen sie den Zusammenhang mit der antiken Tradition her.

Erstmalig sind sie in denjenigen Auflagen der Werke des Beda veröffentlicht, die die Ephemeris enthalten, da aber diese Schrift als unecht angesehen wird, so müssen auch die Verse einer anderen Zeit angehören, die weit später zu suchen ist, da in der Karolinger-Zeit, soweit mir bekannt, derartige Eintragungen gänzlich fehlen.

Die Zodiakalverse sind unter dem Titel „De signis XII mensium“ in Kap. XV. von Bedas „De natura rerum et temporum rationale libri duo“ nachzuweisen und sind bedeutend häufiger als die egyptiaci angewandt worden; sie fehlen gänzlich in 509.

Ebensowenig können die in der Ausgabe „Opera Bedae vernerabilis presbyteri Anglosaxonis, Basileae 1513 Tomus I enthaltenen Illustrationen der Monatsbeschäftigungen als von Beda selbst herrührend anerkannt werden, sie sind eher einem Illustrator zuzuschreiben, der 1513 die Ausgabe der Ephemeris besorgt hat.

Die folgende Zusammenstellung möge dazu dienen, die Übereinstimmung des Textes der dies egyptiaci in mehreren Handschriften sowohl mit denen des Beda als mit denjenigen unseres Kodex 509 vor Augen zu führen:

Januar	Beda	Jani prima dies et septima a fine timetur
	N 1263	Jani prima die et septima fine timetur
	N 3900	Jani prima mensis et septima fine timetur[1])

[1]) Nr. 3900 ist ein Augsburger Klosterkalender, eine der schönsten und wichtigsten Handschriften der Münchener Staatsbibliothek, die als eine Arbeit von Benediktinern aus dem XII. oder XIII. Jahrh. zu gelten hat.

	Q 234	et septima fure timetur
	Albanips.	Prima dies et septima truncat ut ensis
	R 509	Prima dies mensis et septima fine timetur
Februar	Beda	Ast februi quarta est, precedit tercia finem
	1263	Ast februi quarta est precedit tercia finem
	3900	Ast februi quarta est precedit tercia finem
	Albanips.	Quarta subit mortem prosternit tercia fortem
	F 440	Janus terdenis ludit feberque decenis
	R 509	Quarta subit mortem prosternit tercia fortem[1])
März	Beda	Martis necat cujus sub cuspide quarta est
	1263	Martis necat cujus sub cuspide quarta est
	3900	Marcius prima necat cujus sub cuspide quarta est
	234	Marcius i vetat cujus sub cuspide quarta rite
	R 509	Primus mandentem dirumpit quarta bibentem
	Albanips.	Primus mandentem dirumpit quarta bibentem
April	Beda	Aprilis decima et undena a fine minantur
	1263	Aprilis decima et undena a fine minantur
	3900	Aprilis decimus est undeno a fine mutatus
	234	Aprilis X est a fine minatur
	Albanips.	Decimus et undenus est mortis vulnere plenus
	R 509	Denus et undenus est mortis vulnere plenus
Mai	Beda	Tercius in Majo lupus est et septimus anguis
	1263	Tercius in Majo lupus est et septimus anguis
	3900	Tercius in Majo lupus et septimus anguis
	234	Majus cecidit et septimus ora relidit
	Albanips.	fehlt
	R 509	Tercius occidit et septimus ora relidit
Juni	Beda	Junius in deno quindenum a fine salutat
	1263	Junius in deno quindenum a fine salutat
	3900	Junius in decimo est quindenam a fine salutat
	234	Denus pallescit quindenus federa nescit
	Albanips.	Denus pallescit quindenus federa nescit
	R 509	Denus pallescit quindenus federa nescit
Juli	Beda	Tredecimus Julii decimo innuit ante calendas
	1263	Tredecimus Julii decimo innuit ante calendas
	3900	Tredecimus Julii decimo inuit ante calendas
	234	Undecimus mactat julii denus labefactat
	440	Julius in tredecim cap (?) h (?) augustiis passim
	Albanips.	Tredecimus mactat julii decimus labefactat
	R 509	Tredecimus mactat julii decimus labefactat.

[1]) Die Salzburger Handschriften CLM 15716 u. 15719 aus dem XV. Jahrh. führen neben Ut sane vivas, minuas in pollice venas auch für den Februar „Quarta subit mortem prosternit tercia fortem".

August	Beda	Augusti nepa prima, fugat de fine secunda
	1263	Augusti nepa prima, fugat de fine secunda
	3900	Augusti nepa prima fugat de finibus secunda
	R 509	Prima necat fortem perditque secunda coortem
	Albanips.	Prima necat fortem sternitque secunda coortem.
September	Beda	Tercia Septembris vulpes ferit a pede denam
	1263	Tercia septembris vulpes ferit a pede denam
	3900	Tercia septembris vulpes ferit a pede denam
	R 509	Tercia septembris et dena ferunt mala membris
	Albanips.	Tercia septembris et denus fert mala membris
Oktober	Beda	Tercius et denus sicut mors est alienus
	1263	Tercius et denus sicut mors est alienus
	3900	Tercius octobris gladius necat ordine deno
	R 509	Tercius octobris gladius necat ordine deno
	Albanips.	Tercius et denus est sicut mors alienus
November	Beda	Scorpius est quintus et tercius est nece cinctus
	1263	Scorpius est quintus et tercius est nece cinctus
	3900	Quinta novembris acus uix tercia mansit in urna
	R 509	Quinta novembris acus vix tercius mansit in viva
	Albanips.	Scorpius est quintus et tercius ad mala cinctus
Dezember	Beda	Septimus exanguis virosus denus ut anguis
	1263	Septimus exanguis virosus denus ut anguis[1]
	3900	Dat duodena coors VII inde X que december
	R 509	dat duodena coors VII inde X que december
	Albanips.	Septimus exanguis virosus denus ut anguis
	II B VI	Septimus exanguis virosus denus ut anguis[2]

Die ephemeris gibt für die einzelnen Verse besondere Erläuterungen:

Für Januar hora scilicet prima primi diei, ut plurimum, etiam quinta illius septimi.

Für Februar hora scilicet octava quarta diei, ut plurimum, et quinta alterius, cavenda.

Für März hora scilicet prima diei, ut plurimum, et etiam secunda hora diei quarti, cavenda.

Für April hora scilicet prima decimi diei, ut plurimum, et etiam nona hora alterius diei cavenda.

Für Mai hora scilicet septima, decimi diei, ut plurimum, et etiam decima hora alterius diei cavenda.

Für Juni hora scilicet quinta, decimi diei, ut plurimum, et etiam quarta hora alterius diei cavenda.

Für Juli hora scilicet undecima decimi tercii diei, ut plurimum, et etiam nona hora illius septimi diei cavenda.

---

[1]) Der Text von 1263 ist nach Beda ergänzt, mit dem er übereinstimmen soll.

[2]) Ein Psalter des XIII. Jahrh. aus dem Kloster S. Albani, im Besitz des British Museum.

Für August hora scilicet prima diei, ut plurimum, et etiam septima hora alterius diei, cavenda.
Für September hora scilicet undecima decimi tercii diei, ut plurimum, et etiam nona hora alterius diei cavenda.
Für Oktober hora scilicet quinta tercii diei, ut plurimum et etiam nona decimi diei, cavenda.
Für November hora scilicet octava quinti diei, ut plurimum, et etiam hora quarta alterius diei cavenda.
Für Dezember hora sc. prima septimi diei, u. pl. et etiam hora octava decimi diei cavenda.

Weitere und nicht unwesentliche Beiträge für den Zusammenhang der einzelnen Handschriften vermögen die Nekrologien und Heiligenverzeichnisse zu liefern, die in der dritten Kolumne der Kalendarien ihren Platz gefunden haben, deren Zusammengehörigkeit mit dem folgenden Text, mag es Psalter oder Evangeliarium sein —, außer Frage steht. Ganz allgemein hat Schulte[1]) behauptet, daß 234 nicht in Schlesien geschrieben sei, weil die h. Hedwig weder in dem Kalender noch in der Litanei genannt werde. Dagegen weisen die Namen Botulf, Cuthbert, Dunstan und Osita nach England, die Heiligen Andoenus, Fides, Genovefa, Germanus, Radegundis und Romanus nach Nordfrankreich. Englische und normannische Heilige herrschen auch in dem Kalender von A. (Albanipsalter) vor, und auch in diesem kehren die Namen der h. h. Andoenus, Dunstan, Benedikt, Maurus, Martinus, Romanus, Germanus, u. a. wieder, von Männern, die hervorragenden Anteil an der Gründung und Ausbreitung des Benediktiner-Ordens genommen haben. Kalender und Evangeliar von 509 gehören zusammen und sind von ein und demselben oder mehreren Schreibern derselben Schreibstube ausgeführt; der antik-heidnische Charakter der Vorlagen beider Teile zeugt neben anderen bereits angeführten unwiderleglich dafür. Bereits die Anlage von A. und 509 geben Anlaß anzunehmen, daß ihren Verfassern die Existenz der beiderseitigen Schriften nicht unbekannt geblieben war, und zwar, wenn nicht unmittelbar, so doch mittelbar. A. hat auf fol. 1 b dieTabelle der Regulares feriales, Epacten usw., auf fol. 8a die Tabelle der Ostergrenzen, auffol. 2a bis 7b den Kalender, jeden Monat mit Monats- und Zodiakalbild, also abgesehen von der Reihenfolge, wie in 509, mit dem es auch in den Versen der dies aegyptiaci genau übereinstimmt. Aus A. hat zweifellos auch der Schreiber von 509 die Namen zweier Frauen übernommen — Cristine und Margerite. Die erstere nimmt als „Cristina prima priorissa de bosca", wie die Chronik der gesta Abbatum I p. 98ff ausführlich berichtet, unter Abt Gaufridus eine hervorragende Stellung ein, unter dem A. zwischen 1119—1146 vollendet wurde. Als fromme Einsiedlerin lebte sie an der Straße von S. Alban nach Dunstable unter der strengen Zucht eines Einsiedlers Roger.

Als Zusätze einer fremden Hand ist in A. unter dem 27. Mai „Dedicatio ecclesie sce trinitatis und unter dem 20. Juli „sce margarite virginis" zu bemerken;

[1]) Oberschlesische Heimat, 1918, S. 23.

es ist die Kirche gemeint, die Gaufried auf Klosterkosten für Cristine und ihre Nonnen erbauen ließ. Zur Erklärung, wie der Name der Margerite in die Kalender von A. und 509 gekommen ist, dienen die Gesta abbatum I p. 226, in denen gesagt wird „quod in ecclesia nomen ejus in Litania poneretur propensius honorandum". Zu dieser Ehrung glaubte sich der Abt Robert der Heiligen gegenüber verpflichtet, als er um das Jahr 1154 aus großer Seenot gerettet worden war.

Margerite wird auch in 234 genannt.

Mit Hilfe der reichhaltigen und wertvollen Ergebnisse, die die Erforschung des Albanipsalters, dank den umfassenden Untersuchungen Adolph Goldschmidts gezeitigt hat, dürfte nahezu der Beweis erbracht worden sein, daß wir in 509 und 234 Arbeiten besitzen, die den Erzeugnissen der Buchmalerei im Kloster S. Albani ungemein nahe stehen, wenn sie nicht solche selbst sind; einer einwandfreien Beurteilung steht der Umstand hindernd im Wege, daß diesbezügliche Anmerkungen fehlen. Dazu kommt, daß Angelsachsen und Normannen auch in künstlerischer Beziehung auf einander eingewirkt haben, daß eine verschiedene Technik und ein fremder Stil der Ornamente, — die ja das wesentliche Element von Prachtwerken, wie sie 509 und 234, bilden — vielfach in einander übergegangen und verschmolzen sind. Wenn in diesen der französische Einfluß ersichtlich den älterer englischer Handschriften übertraf, die urkundlich in S. Alban geschrieben waren, so darf solches nicht wundernehmen, insofern als das Kloster von normännischen Äbten geleitet und von den aus Frankreich stammenden Erzbischöfen von Canterbury unterstützt und zum Schreiben ihrer Schriften angehalten wurde[1]).

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

[1]) Goldschmidt, A., a. a. O., S. 40.

BESPRECHUNGEN

Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig. Frankfurt a. M., Prestel-Gesellschaft, 1925.

Als die IX. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft ist eine Mappe mit 32 Lichtdrucken erschienen nach Zeichnungen, die im Braunschweiger Landesmuseum aufbewahrt werden. Aus demselben Besitz hat die Gesellschaft schon früher Zeichnungen reproduziert, und zwar die deutschen und die niederländischen des 15. und 16. Jahrhunderts. Nun wird eine Auswahl geboten aus dem Bestande der niederländischen Zeichnungen des 17. Jahrhunderts. Wir finden in der Mappe vlämische und holländische Blätter, sorgfältig katalogisiert und „bestimmt" von Ed. Flechsig.

Die Sammlung ist nicht gerade reich; die großen Meister fehlen fast alle. Immerhin bietet die Mappe dem Kunstforscher Belehrung und Anregung, zumal da mehrere Maler, die zur ersten Generation des 17. Jahrhunderts gehören, mit Proben ihrer Kunst vertreten sind, so Vinckeboons, Sebastian Vrancx, Adr. v. d. Venne, Jan Pynas und Buytewech. Von den großen Meistern: van Dyck mit vier Federzeichnungen, freien Entwürfen. Die Verspottung Christi (Nr. 72) ganz in der Rubens-Manier, doch wohl richtig unter van Dycks Namen. Das mit einem Fragezeichen als „Honthorst" publizierte Liebespaar (Nr. 79) ist in Haarlem um 1610 entstanden, hat mit Honthorst nichts zu tun.

Mit einer vielleicht übertriebenen Vorsichtigkeit ist keine Zeichnung unter Rembrandts Namen gestellt. Von den drei unter „Schule Rembrandts" verzeichneten Blättern kommt wenigstens der stehende Bischof (Nr. 85) als eine Arbeit von des Meisters Hand in Betracht (von 1635 etwa). Freilich ist die Kritik der Rembrandt-Zeichnungen in den letzten Jahren wieder in Fluß gekommen, und eine Klärung des Urteils steht zu erwarten. Fruchtbar erwiesen hat sich namentlich die Beschäftigung mit den Rembrandt-Schülern, die Nachweisung ihrer Zeichnungen. Eine Begrenzung des Rembrandt-Werkes von außen ergibt sich dabei.

So hat namentlich Valentiner in seinem Buch über Nicolas Maes eine größere Zahl von Zeichnungen überzeugend dem Rembrandt-Werk entnommen und dem begabten Schüler gegeben. Ein gründliches Studium Eeckhouts, Phil. Konincks, Hoogstratens und anderer Rembrandt-Schüler verspricht glückliche Erfolge. Unser Blick für die persönlichen Eigenschaften des Meisters wird dabei geschärft, und eine Reinigung seines Werkes ermöglicht. An echt signierten Zeichnungen der Nachahmer fehlt es nicht. Auch in Braunschweig stoßen wir auf andere sehr beachtenswerte Blätter bestimmter Rembrandt-Schüler. Die Mappe enthält echt oder doch glaubhaft signierte Arbeiten von Hoogstraten (Nr. 96), von Eeckhout — ganz in Rembrandts Art das frühere Blatt (Nr. 94) — und drei Zeichnungen von Phil. Koninck (Nr. 90—92).

So willkommen die ernsthafte und konsequente Publikationsweise der Prestel-Gesellschaft erscheint, die hier des öfteren schon gerühmt worden ist, möchte ich doch in Anbetracht der arg gesteigerten Schwierigkeiten für den Absatz kostspieliger Veröffentlichungen zu einiger Zurückhaltung raten. Im Besonderen wäre von Fall zu Fall zu erwägen, ob Bedeutung und Wert der Zeichnung den Aufwand der Faksimilierung rechtfertigen, ob nicht einfarbiger Lichtdruck zur Reproduktion bescheidener und relativ wertloser Blätter eher am Platz sei und vollkommen genüge. Man könnte quantitativ mehr geben, die Mappen billiger herausbringen und dadurch die Verbreitung steigern. MAX J. FRIEDLÄNDER.

JOSEPH BRAUN, S. J., Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. Zwei Bände. 756 und 704 S., mit 844 Abbildungen. Verlag Alte Meister Guenther Koch & Co., München 1924.

Es ist eine Riesenleistung, die der aus dem Rheinland stammende gelehrte Jesuitenpater, den die Bonner Universätit vor zwei Jahren zur Feier seines siebenzigsten Geburtstages zum Ehrendoktor der Philosophie promoviert hat, uns hier vorlegt — ein in einem Menschenalter unablässiger Arbeit gesammeltes erstaunliches Material, das nach einem streng durchgeführten Plan organisiert erscheint, nach allen Seiten weit ausgreifend, für viele Gebiete der christlichen Archäologie und der Geschichte der kirchlichen Kunst wegweisend. Auf drei Hauptfeldern der kirchlichen Kunstforschung hatte der Autor, der das Erbe von Stephan Beissel übernommen hat, dessen Zeit doch zunächst seiner Lehrtätigkeit als Professor am Ignatiuskolleg in Valkenburg und seiner Mitherausgeberarbeit an den „Stimmen der

Zeit" in München gehörte, sich vorher schon als unermüdlicher Forscher erwiesen — dem stattlichen Band seiner „liturgischen Gewandung im Occident und Orient" (1907) hat weder die französische noch die englische noch die italienische Literatur etwas an die Seite zu stellen, seine Arbeiten über die Jesuitenkirchen in Belgien, Deutschland, Spanien haben diese große und wichtige Provinz der Kirchenbaukunst uns erst erschlossen, die Studien über die mittelalterliche Goldschmiedekunst sind noch nicht abgeschlossen, die beiden Bände der Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit (1922) hatten nur eine erste Kostprobe gegeben, eine zusammenfassende große Publikation über die Schreine steht noch bevor. Und das Alles (dazu noch Handbücher und Handlexika) in einem Menschenalter geschaffen — die ganze archäologische Produktion setzt erst 1896 ein, als der Gelehrte schon die 40 überschritten hatte. Es ist die grande aptitude à la patience, von der Buffon spricht, und es gehört dazu die eiserne Disziplin in den Exercitien seines Ordensstifters, die er selbst schon wie eine militärische ansah.

Nicht mehr als einen Überblick über den Inhalt der beiden dicken Bände soll diese Besprechung geben. Nur eine mit aller Strenge befolgte Disposition, die handbuchmäßig den Gegenstand aufteilt, konnte den gewaltigen Stoff gliedern und bewältigen. Die Anordnung des Textes in zweierlei Typen, eine weise Beschränkung in der Angabe der Literatur und der Quellen erhöhen die Übersichtlichkeit. Gegenüber den früheren zusammenfassenden Bearbeitungen bis auf Laib und Schwarz, Andreas Schmidt, Wieland, Cabrol, bei Rohault de Fleury, ist nicht nur das Material vervielfacht, die Forschungsmethode ist vor allem eine sicherere, auf klarer Scheidung der liturgischen Begriffe aufgebaut; mit einer Menge gedankenlos mitgeschleppter Irrtümer wird aufgeräumt, die literarischen Quellen werden im weiten Umfange herangezogen. Über die Entwicklung des christlichen Altars bis zum Beginn des Mittelalters hat der Autor abgekürzt auf der 3. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Erlangen im Vorjahre berichtet (gedruckt in der Dezembernummer der Stimmen der Zeit 1925).

Neben den kirchlichen Bestimmungen aller Art, den liturgischen Büchern werden die Schriften der Väter, der Liturgiker, der Kanonisten und Historiker in großem Ausmaße herangezogen, neben der Chronikenliteratur vor allem auch die wichtigen Inventare. Das altare fixum und das altare portatile werden scharf geschieden. Die verschiedenen Formen des Altars werden behandelt, der Tischaltar, der Kastenaltar, Blockaltar, Sarkophagaltar, mensa und stipes in der Entwicklung der Formen verfolgt. Das altare portatile steht in seiner liturgischen Bedingtheit daneben, in seinen verschiedenen Gattungen, seiner Ausstattung. Hier lag (über die Sonderveröffentlichungen von v. Falke, Neumann u. a. hinaus) eine vorzügliche Vorarbeit vor in dem zusammenfassenden Aufsatz, den Beda Kleinschmidt 1903 und 1924 in der Zeitschrift für christliche Kunst veröffentlicht hat. Es ist ein großes Kapitel aus der Geschichte der mittelalterlichen Goldschmiedekunst über Technik und Ornamentik, das hier eingefügt ist. Der Abschnitt über das Altargrab führt wieder zu eindringlichen Untersuchungen über den Begriff der confessio, die höchst wertvoll für die Geschichte der früheren Krypten, vor allem der Ringkrypten sind. Das Kapitel über den Inhalt des Reliquiengrabes bringt dann zusammenfassende Mitteilungen über die Reliquienbehälter. Der Altarweihe und seinem Ritus ist das Schlußkapitel gewidmet — wichtig für die Deutung einer ganzen Reihe von Darstellungen.

Der zweite Band bietet ebenso einzelne Abschnitte über die Ausstattung des Altares: die Altarbekleidung, aus Stoff, Metall, Holz, die Vela, das Ciborium und der Altarbaldachin, das Retabel, der Reliquienaltar und Sakrementsaltar, die Altarschranken werden gesondert behandelt. Es sind wieder Kapitel, die für eine ganze Reihe von Nebengebieten wichtiges Material und neue Gesichtspunkte bringen. Über die Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien hatte schon St. Beissel, zumeist im Anschluß an den liber pontificalis (abgedruckt in den „Bildern aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien" 1899) gehandelt, für den Norden hatte ich in einem Kapitel „Vorhänge und Teppiche in ihrer Einwirkung auf die Monumentmalerei" in meiner „Romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden" auf die Bedeutung der Stoffe als Träger einer Formen- und Thementradition hingewiesen. Braun bringt vor allem nach der Seite der liturgischen Bedeutung der vela grundsätzlich Neues und dazu ein reiches Material, das in der Geschichte der mittelalterlichen Malerei nicht übersehen werden darf.

Besonders wertvoll ist es, daß für das ganze frühe Mittelalter nun in großem Umfang die Schriftquellen herangezogen werden. Das Bild, das wir dann von der Entwicklung gewinnen, ist eben ein ganz

anderes als wenn wir die durch Zufall erhaltenen ganz vereinzelten Originale aneinander reihen. Plötzlich steht die Metallkunst als die führende Technik, als die Vorgängerin der Steinplastik und Stuckplastik, auch für monumentale Aufgaben vor uns. Wer aufmerksam die doch mit nur vollem Bewußtsein sich beschränkende Anthologie in den Schriftquellen von Jul. von Schlosser, in dem Recueil von Mortet durchgesehen hat, erhält schon einen kleinen Begriff von dem Umfang dieser Technik. Aber das ist doch nur eine Auswahl! Für ein beschränktes Gebiet hatte der Abbé Deshaisnes in seiner L'art dans l'ancienne Flandre, l'Artois et le Hainaut die Quellen gesammelt. Wie irreführend erweist sich die ganze Konstruktion der Goldschmiedekunst am Niederrhein, wenn wir neben die erhaltenen Schreine die dreifach größere Zahl der untergegangenen stellen. Für die Geschichtsschreibung der antiken Kunst wäre ein solcher Verzicht auf die Heranziehung der literarischen Quellen neben den monumentalen etwas methodisch ganz Unmögliches. Wie ganz anders wird das Gesamtbild von der karolingischen und ottonischen Plastik, wenn wir an die Altarvorsatztafeln denken, die Karl der Kahle in St. Denis und Reims aufgestellt hatte, an die großen Altardekorationen in Reichenau, St. Gallen, in Kaufungen, Freising, in Xanten, Essen, Zyfflich, an die Ciborien in Petershausen, St. Trond, Mainz! Die Beschreibungen sind zum Teil doch so eingehend, daß die Themen der gesamten Darstellungen angegeben sind. Was hier Braun an Neuem in bezug auf die Altarantependien beibringt, bereichert und korrigiert in wesentlichen Punkten, was O. v. Sydow (1912) darüber geschrieben hat. Wenn uns manche Typen der Ciborienaltäre unter den Monumenten zu fehlen scheinen, so könnte man vielleicht über den Bilderhandschriften, Mosaiken und Wandmalereien noch allerlei herauslesen: es käme nur darauf an, die sich hier ergebenden Formen einmal richtig maßstäblich aufzutragen.

In dem Abschnitt über das Retabel sind auch wieder die Ausführungen über die frühesten Formen von besonderer Bedeutung, vor allem weil der Autor hier die italienischen und spanischen Typen neben die nordischen zu stellen in der Lage ist. Bei der ungeheuerlichen Fülle des Materials konnte in dieser Abteilung natürlich keine Vollständigkeit angestrebt werden, weder in der Nennung der Denkmäler noch etwa in der Aufzählung der Literatur; es wäre allzuleicht, hier auf Fehlendes hinzuweisen. Vom Beginn des 15. Jahrhunderts an war immer mehr eine Einschränkung nötig. Den Abbildungen gegenüber möchte man sagen, daß die frühen Stücke besser größer hätten gegeben werden können, während die späteren Retabel gut eine wesentliche Reduktion vertragen hätten. Nur auf die beiden der skandinavischen Kunst gewidmeten Publikationen möchte ich auch hier hinweisen, die weiteres höchst wertvolles Material für das 14. Jahrhundert bieten, auf Andreas Lindblom, La peinture gothique en Suède et Norwège (1916) und Harry Fett, Norges malerkunst i Middelalderen (1917), die frühen englischen Retabel bringt der Prachtkatalog der Exhibition of British primitive paintings from the twelfth to the early sixtheenth century (1923). Die Monographie der Retabel müßte nach ihren verschiedenen Programmen und nach ihren Quellen noch einmal mit einer ausgesprochen kunstgeschichtlichen Einstellung das Thema einer eigenen Untersuchung bilden.

Dem kollektivistischen Geist — Geist vom Stamme der Bollandisten und der modernen Benediktiner —, der dies gewaltige Material vor uns ausgebreitet hat, haben eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Disziplinen Dank zu zollen für die Fülle der Belehrung. Möchte ihm die Kraft verliehen bleiben, auch noch seine übrigen Lebensaufgaben zu vollenden. Dieser Dank der internationalen Wissenschaft gilt auch dem Verleger, der den entschlossenen Mut besessen hat, diese große monumentale Veröffentlichung in schwerster Zeit durchzuführen und diese 1460 Seiten in einem halben Jahr zu drucken.

PAUL CLEMEN.

LUDWIG BALDASS, Joos van Cleve, der Meister des Todes Mariä. Mit 85 Abbildungen. Krystall-Verlag G. m. b. H., Wien 1925.

Es ist die erste umfassende und grundlegende Monographie des einst so rätselhaften Meisters, die uns Ludwig Baldass in diesem Buch schenkt (das zugleich eine erwünschte Zugabe für die Abonnenten des Belvedere ist), für ihn wie für die Wiener Schule ein ehrenvolles documentum doctrinae. Vor mehr als einem Menschenalter waren unabhängig voneinander, jeder auf besonderen Pfaden Eduard Firmenich-Richartz und Karl Justi zu der Identifikation des Meisters des Todes der Maria mit dem uns schriftlich überlieferten Joos van Cleve gekommen, schon vorher hatten wir uns bequemen müssen, den Künstler

aus der späten Kölner Malerei, in die er nach der Deszendenz dreier Hauptwerke verwiesen war, herauszulösen und ihn in die niederländische Entwicklung einzufügen. Mit der endgültig von Friedländer bewiesenen Identität der farbigen und der papiernen Künstlerpersönlichkeit ist hier doch einmal mehr gewonnen, als wenn wir uns entschließen wollten, den Kölner Meister des Marienlebens wirklich Johann von Düren zu nennen, womit nicht viel erreicht ist: es ist aus Antwerpener Dokumenten genug von Joos bekannt, um ein Bild seines Lebens zu gewinnen, das uns seine feste Verbindung mit der vlämischen Kapitale zeigt. Die Darstellung, die Baldass von dem Werden unseres Künstlers gibt, bringt in der Verbindung der überlieferten Nachrichten über sein bürgerliches Leben, den Jahreszahlen auf zehn Bildern, endlich den Erwähnungen bei Autoren des 16. Jahrhunderts nun ein klares Bild. Was seine künstlerische Herkunft betrifft, so plädiert Baldass mit guten Gründen für die Erziehung in dem Brügger Kunstkreise. Sollte man nicht doch aus der Tatsache, daß die 1507 datierte Tafel des ersten Elternpaares im Louvre auch (freilich nur auch) deutliche Einflüsse von Jan Joest zeigt (der von 1505 bis 1508 gerade an seinem Calcarer Hochaltar arbeitet), schließen dürfen, daß er seine erste Ausbildung im Handwerklichen in der Clever Heimat erhalten hat, nach der er den Namen trägt? Da er erst 1511 in die Antwerpener Malergilde aufgenommen wird, aber dort schon früher tätig ist, muß notwendig eine Vorantwerpener Periode bei ihm festgestellt werden. Durch seine umfangreiche Veröffentlichung über die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel (Band 34 des Wiener Jahrbuches 1918) hatte Baldass seine hohe Kennerschaft auf diesem ganzen Gebiete schon erwiesen. Auf dem Hintergrund des Antwerpener Manierismus, in den erst Friedländers sichere Hand etwas Ordnung zu bringen begonnen hat, zu dessen Einzelwerken noch als Fabrikware die Fülle der Flügel der exportierten Antwerpener Altäre hinzukommt, entwickelt sich der frühe Joos von Cleve stärker als alle seine Mitbewerber von Anfang an in seiner Begabung als glänzender Kolorist. Der exakte und korrekte (nur leider bei manchen schwer erreichbaren Bildern der Maße entbehrende) Ouevre-Katalog, den Baldass auf Grund einer Forschungsarbeit von zwei Jahrzehnten bietet, geht noch beträchtlich über Firmenich-Richartz und Friedländer hinaus. Er zeigt uns in 94 Nummern die aufsteigende Entwicklung, das Brechen der Parabel durch die italienische Reise 1528, das Ausmünden in den Romanismus, in dem er zunächst noch eine selbständige Note findet, um sich dann unsicher zu verlieren.

Beim aufmerksamen Durchsehen der 85 zumeist ganzseitigen Abbildungen muß man sich immer die Größe vergegenwärtigen. Die mächtigen Maße der Dresdener, der Neapeler, der Antwerpener Anbetungen, des Münchener Marientodes, der Frankfurter und der Pariser Beweinung, der Brüsseler heiligen Familie stimmen nicht recht zu der inneren Größe — es ist zumeist ein Versuch am untauglichen Objekt, wenn der Künstler das Wagnis unternimmt, sich monumental zu gebärden. Der wenig jüngere Orley und Dirk Vellert, der mit ihm zusammen in die Antwerpener Malergilde aufgenommen wird (über den außer den Arbeiten von Glück und Baldass die Aufsätze von Nicola Beets in L'art flamand et hollandais VI, VII, X, XVIII zu nennen wären), haben das Glück gehabt, daß ihre Tätigkeit als Kartonmaler für Bildteppiche und Glasmalereien sie zu dem großen Maßstabe und mit der großen Bildform zu dem cinquecentistischen Stile erzog: Joos bleibt ein konservativer Meister der kleinen Maßstäbe. Ganz selten gelingt ihm in größerem Format ein Ausdruck von edler und beruhigter Klassik, wie ihn die schöne Wiener Kirschenmadonna, unter all seinen großen Darstellungen wohl das beglückendste Werk, zeigt. Ein Vlame ist es, der den Meister nach Köln bringt, Nicasius Hackeney, der Finanzagent Karls V. in Köln, der sich in den Jahren 1523—24 als Stifter des Lettners in Maria im Capitol einen Namen macht — auch hier wählt er Künstler aus seiner niederländischen Heimat, aus Mecheln. Die Auswirkung unseres Künstlers auf die niederrheinische Kunst, mit der er sicherlich vielfache und direkte Beziehungen unterhalten hat (ohne die die drei großen Hauptaufträge doch nicht wohl denkbar sind), liegt wohl vor allem auf dem Gebiete des Koloristischen. Der Meister von St. Severin hatte hier nach der bunten Kühle des Sippenmeisters und neben der raffinierten Porzellanmalerei des Bartholomäusmeisters schon mit dem erstaunlichen Nuancenreichtum seiner Palette in dem Akkord Rot, Orange, Gelb eine ungewöhnliche Feinheit des malerischen Empfindens erzeugt, aber zu der tiefen und satten Fülle und Blutwärme, wie sie etwa in den beiden großen Dresdener Anbetungen oder jenem Wiener Bild spricht, vor allem wieder in den glühenden und brünstigen Purpurtönen, hatte er sich doch nicht gesteigert. Erst nach dem Erscheinen des Baldaßschen Buches ist das Oeuvre des Meisters um ein ganz hervorragendes Bildnis

bereichert worden — es ist das aus Genua stammende Portrait eines Edelmannes aus dem Hause Cattaneo, nach 1530 entstanden und dem Franz I. der Sammlung Johnson nahestehend; prachtvoll in dem Reichtum des Aufbaus eines der Hauptwerke der niederländischen Bildnismalerei dieser Zeit überhaupt. Es befinpet sich in der Gallerie Bachstitz im Haag und wird wohl demnächst in dem Bulletin dieser Gallerie mit einem Aufsatz von Baldaß veröffentlicht weiden.

Meister Joos stellt eine künstlerische Persönlichkeit dar, in der die einzelnen Komponenten sich nicht mit gleichmäßig starker Dynamik äußern. In der großen Komposition erweist er sich als schwächlich und erfindungsarm. Es ist immer ein besonderer Maßstab für die Künstler zu Beginn des 16. Jahrhunderts, wie sie auf den Begriff des Romanismus reagieren. Wie anders wirkt der sich aus bei den beiden Zeitgenossen, bei Orley und Scorel — und insofern hat G. J. Hoogewerff in seinem gleichzeitig erschienenen Buch über Scorel (Haag 1923) einen bedeutenderen Stoff — selbst der ehrbare Bartholomäus Bruyn bekommt durch diese Rezeption einen neuen Auftrieb, wie sein Sprung vom Essener zum Xantener Hochaltar zeigt. Es ist nicht nur Stärke des persönlichen Stiles, Überzeugung von der Überlegenheit des nordischen Rassenelementes, wenn diese Beflügelung bei Joos aussetzt. So ist es der Einfluß auf einem anderen Gebiete, dem der Porträtkunst, durch den er in den Niederlanden, in Deutschland, aber auch in Frankreich in die Breite wirkt und Schule macht — und hier erweist er sich als ein feiner Könner, ein immer geschmackvoller Maler und auch als ein sicherer Psychologe. Das zum Schluß klar gezeigt zu haben, ist nicht das geringste Verdienst der umfassenden und eindringlichen Darlegungen dieses Buches.

PAUL CLEMEN.

EDUARD FUCHS und PAUL HEILAND, Die deutsche Fayence-Kultur. (Kultur- und Kunstdokumente. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Bd. 3.) München, Albert Langen. 173 Seiten Text. Geb. 38 M.

In der Besprechung meines Buches „Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts" (Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921) im April-Heft des „Cicerone" 1922 sagte M. Sauerlandt mit Recht, daß für die Zukunft sich nunmehr jemand finden müsse, der in zusammenfassender Darstellung der Fayence das entwicklungsgeschichtliche und das künstlerische Moment ganz entschlossen in den Vordergrund der Betrachtung rücke, also eine „Geschichte" der deutschen Fayencen schreibe. Hierzu wäre Herr Dr. Heiland in Potsdam auf Grund seiner reichhaltigen Fayencesammlung und seiner Kenntnisse gewiß berufen gewesen. Aber diese Geschichte gibt uns das vorliegende Buch leider nicht.

Auf den ersten 67 Seiten verbreitet sich zunächst Eduard Fuchs über die deutsche „Fayencekultur". Was an ihr richtig und von Bedeutung ist, hätte auf ein Viertel des Raumes gesagt werden können. Fragwürdig ist schon, ob man von einer deutschen „Fayencekultur" überhaupt reden kann, ohne die anderen keramischen Gebiete der Zeit, vor allem das Porzellan, mit in Betracht zu ziehen. Die richtige Erkenntnis der kulturellen Bedeutung und des Wertes der keramischen Leistungen des 17. und 18. Jahrhunderts kann doch wohl nur bei vergleichender und zusammenhängender Untersuchung aller Faktoren gewonnen werden. Wenn z. B. Fuchs die Fayencekultur als Ergebnis fürstlichen Mäzenatentums und fürstlicher Repräsentationsansprüche ansieht, so beweist das eine völlige Verkennung der tatsächlichen Verhältnisse, denn vornehmster Gegenstand fürstlicher Liebhaberei ist das Porzellan; auf den Festtafeln Augusts des Starken, Friedrichs des Großen, Karl Theodors von Bayern usw. prunkte das Porzellanservice ihrer Manufakturen, aber keine Fayence! Vielmehr spiegelt die Fayence die „Kultur" des vornehmeren, wie des einfacheren Bürgerstandes und der niederen Aristokratie wider. Die kostbareren und reicheren Services und Vasensätze sind „Prunk- und Schaugeräte für den wohlgepflegten Haushalt der Patrizierfamilie" gewesen, wie auch Heiland S. 74 richtig bemerkt; die schlichten Walzenkrüge, Teller oder Wochenschüssel waren in den Händen des kleinen Bürgers. Fuchs verstrickt sich auch selbst in Widersprüche, wenn er dann (S. 51) die gefälligen und runden Formen der Fayence mit der „Phäakenglückseligkeit" des deutschen Bürgertums in Verbindung bringt. Weitere Abschnitte seines Textes, wie z. B. der über die „Schönheit der deutschen Fayence" (S. 51ff.), sind nur allgemein ästhetisierende Ergüsse und Selbstverständlichkeiten, die nur Ballast bilden.

Der Wert des Buches liegt in den vorzüglichen Abbildungen und dem in Kommentarform dazu gegebenen Beschreibungen Heilands. Wenn der Verlag schreibt, daß „der fatale Charakter des

illustrierten Katalogs, der leider den meisten derartigen Publikationen anhafte", hier glücklich vermieden sei, so ist das allerdings gerade nicht der Fall. Aber im übrigen enthält der beschreibende Text eine reiche Fundgrube des Wissens. Insbesondere dürfte sein Wert in der scharfen Bestimmung der Sondereigentümlichkeiten der einzelnen Fabriken und in den zahlreichen exakten Nachweisen dieser Eigentümlichkeiten und besonders solcher ornamentalen Motive, die von einer Fabrik in die andere übergegangen sind, liegen. Auch zur Geschichte der deutschen Fayence findet sich in den Beschreibungen reiches, nur leider allenthalben verstreutes und — buchstäblich — ,,verzetteltes" Material, so, wenn z. B. auf den entscheidenden Geschmackswandel um 1730 hingewiesen wird, der zur Aufgabe der chinesischen und exotischen Ornamentik und sonstigen Chinoiserien und zur reichsten Ausbildung eines naturalistischen Blumendekors mit Bevorzugung der deutschen Flora geführt hat. Auch über die technischen Gewohnheiten und Spezialitäten der einzelnen Fabriken finden sich viele neue und treffende Beobachtungen.

Bedauerlich ist es, daß diesen vortrefflichen Ausführungen die straffe Zusammenfassung und übersichtliche Gliederung fehlt und daß auch in der Folge der Abbildungen kein deutlich erkennbares Prinzip gewaltet hat; weder eine zeitlich-historische, noch eine landschaftlich-geographische Ordnung ist wahrnehmbar. Dadurch leidet die Brauchbarkeit des Buches sehr empfindlich, zumal auch ein übersichtliches Sachregister fehlt. Ein Namenregister kann es nicht ersetzen.

Angesichts des Themas ,,Fayencekultur" muß es auch befremden, daß in den Abbildungsteil keine figürliche Plastik aufgenommen ist, obwohl doch gerade in dieser so vieles vom Charakter der Epoche Ausdruck findet. Auch für die Abbildungen ist die unsystematische Anordnung bedauerlich; die grundverschiedenen Eigentümlichkeiten der einzelnen großen Gruppen werden auch durch sie nicht hervorgehoben. Im übrigen ist eine große Anzahl hervorragender Stücke glänzend wiedergegeben, aber doch hin und wieder auch ein unbedeutendes Stück, z. B. auf Tafel 73, 78, 93, 100, 101, das kaum unter die ,,150 der schönsten deutschen Fayencen" gerechnet werden kann.

Zum Schluß noch einige Einzelheiten. Unter der Zahl der wichtigsten deutschen Fayencemanufakturen S. 60/61 fehlt Frankental. Jever liegt nicht in Friesland, sondern in Oldenburg. An Orten, wo mehrere Manufakturen bestanden, z. B. in Berlin, Braunschweig, Kellinghusen, hätten diese mit Zeitangabe einzeln aufgeführt werden müssen. Aus Hamburg sind auch noch Stücke von 1666 und 1668, also nicht bloß der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bekannt. Zu Tafel 34, 89: Dr. Konrad Hüseler hat in seiner, nicht angeführten Schrift ,,die Hamburger Fayencen des 17. Jahrhunderts" (Nordelbingen 1925) nachgewiesen, daß es sich hier nicht um ,,Gelegenheitsarbeiten verschiedener Töpferwerkstätten, die als Haupterzeugnis Öfen . . . hervorbrachten" handelt, sondern um einen richtigen Fabrikbetrieb. Zu Tafel 49: Dieselbe Vasenform kommt auch in Braunschweig vor, wie ein Vasenpaar im Oldenburger Landesmuseum zeigt; auch die Marke sieht ganz nach Braunschweig aus. Zu Tafel 62: Die Zuteilung an Heusenstamm erscheint mir wenig überzeugend. Leider ist das Datum 1663 in der Markentafel nicht abgebildet, um es mit dem des angeführten Fruchtkorbs von 1663, dessen Zuteilung an Heusenstamm von dem derzeitigen Besitzer, Kunsthändler A. Vecht in Amsterdam, herrührt, vergleichen zu können. Die s. Zt. in Frankfurt a. M. ausgestellte ,vermutlich Heusenstammer Schüssel trägt einen ganz anderen Charakter. Während das hier abgebildete Potpourri ein deutsches Blumenmuster aufweist, zeigt die Schüssel ein bekanntes ostasiatisches Muster. Zu Tafel 66: das Wandbild könnte nach einer bezeichneten Tischplatte im Oldenburger Landesmuseum Stralsund und von Frantzen gemalt sein. Zu Tafel 70a: Die Marke eines doppelten in der Mitte senkrecht gestrichenen G gehört im allgemeinen nicht nach Zerbst, sondern kommt auf unzweifelhaft Geraer Stücken vor. Zu Tafel 89: Es wird zu untersuchen sein, ob die Flasche nicht portugiesischer Herkunft ist. Vgl. Dr. Hüseler a. a. O.

O. RIESEBIETER.

HERMANN JULIUS HERMANN, Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, 1. Band: Die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923.

Seit seinem Bestehen hat der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft es sich zur Aufgabe gemacht, die Geschichte der Handschriftenmalerei in Angriff zu nehmen. Als erste Frucht dieser Arbeit ist vor dem

Kriege das große Werk Zimmermanns über die vorkarolingischen Miniaturen erschienen. Das Werk Köhlers über die karolingische Malerei geht seiner Vollendung entgegen. Diese großen zusammenfassenden Werke machen die Kärrnerarbeit der Inventarisation der einzelnen Büchersammlungen nicht unnötig. Allerdings steht diese Inventarisation noch in ihren Anfängen. Nicht jede Bibliothek verfügt über die Arbeitskraft eines Leidinger. Am planmäßigsten ist, dank den Bemühungen Wickhoffs, Österreich mit der Aufnahme seiner Buchmalereien vorausgegangen. Das vorliegende Werk ist bereits der achte Band des Inventars der österreichischen Bibliotheken.

Dieser Band stellt mit den zahlreichen Katalogbänden der Wiener Bibliothek, die ihm noch folgen werden, einen großen Teil der Lebensarbeit Hermanns dar. Dreißig Jahre hat er sich mit unermüdlichem Fleiße und mit einer selbst in Wien seltenen Gründlichkeit dieser Arbeit gewidmet. Der erste Band umfaßt nur die frühmittelalterlichen Handschriften des Abendlandes; im ganzen achtzig verschiedene Handschriften und zwar zunächst, den übrigen vorausgehend, drei spätere Kopien nach antiken Manuskripten, sodann eine altchristliche, fünf vorkarolingische, achtundfünfzig karolingische Handschriften, darunter neun westfränkische, zwei italische, siebenundvierzig deutsche, endlich acht deutsche und sechs italische Handschriften des zehnten Jahrhunderts. Das Material ist sehr verschiedenartig. Neben umfangreichen Codices finden sich einzelne Blätter. Auffallend ist, daß unter den hier beschriebenen Bänden nicht einer seinen Originaleinband bewahrt hat. Unter den Handschriften sind einige der berühmtesten Manuskripte, so z. B. gleich zu Beginn die oft erörterte deutsche Kopie des sechzehnten Jahrhunderts nach einer karolingischen Kopie eines spätantiken lateinischen Originals des Kalenders des Chronographen von 354, ferner eine italische Kopie des dreizehnten Jahrhunderts nach einem antiken Original des sechsten Jahrhunderts, enthaltend eine Sammlung medizinischer Schriften mit vier Autorenbildern und hunderten von Darstellungen von Pflanzen, Tieren und medizinischen Behandlungen, auch neben dem griechischen Dioscorides der Wiener Bibliothek wichtig. Unter den vorkarolingischen Handschriften ist das Cutberchtevangeliar, südenglisch um 770, am häufigsten behandelt, zuletzt noch ausführlich von Zimmermann. Unter den karolingischen Handschriften ragt das Psalterium aureum Caroli Magni hervor, das in der Schola Palatina in Aachen zwischen 783 und 793 von Dagulf geschrieben worden ist, stilistisch, mit seiner prachtvollen Capitalis artificiosa und seinen wundervollen Initialen, eng verwandt mit dem Godescalcevangeliar. Wichtig ist auch ein schönes Sakramentar, das wahrscheinlich in S.-Vaast um 860 entstand und früh nach Bobbio kam, wo es die italische Buchmalerei stark beeinflußte. Ein Hauptstück der Fuldaer Malerei, zwischen 831 und 840 entstanden, ist Hrabanus Maurus De Laudibus Sanctae Crucis, erst unlängst von Zimmermann in seiner Fuldaer Buchmalerei ausführlich beschrieben. Zufälligerweise besitzt Wien auch noch eine Kopie nach einem zweiten verwandten Fuldaer Exemplar, das nach 850 entstanden sein muß. Beide Bände enthalten bemerkenswerte Malereien, vor allem Kruzifixdarstellungen. Neben dem Cutberchtevangeliar ist wohl das berühmteste unter den früheren abendländischen Manuskripten das Evangelienbuch Otfrids, wohl von ihm selbst in Weißenburg um 865 geschrieben. Aus Südostdeutschland sei endlich noch ein Evangeliar aus Weltenburg, um 850, genannt, dessen Bilder Swarzenski mit Reims in Verbindung gebracht hat, und ein in Salzburg zwischen 809 und 821 entstandener Sammelband mit chronologischen Schriften, darunter den ältesten erhaltenen deutschen Monatsbildern des Mittelalters.

Gewiß sind zahlreiche der hier genannten Bände sehr bekannt. Über einige, wie das Cutberchtevangeliar, das Psalterium Karls des Großen, dessen Einband sich im Louvre befindet, und den Wiener Otfrid gibt es Berge von Literatur. Doch wie ist sie verarbeitet, und mit welcher Sorglichkeit ist alles von Hermann geordnet. Historisches, philologisches und kunstgeschichtliches Schrifttum sind in gleicher Weise mit einer bewundernswerten Sachkunde herangezogen. Nicht selten ist gegenüber bisherigen Auffassungen neu und immer treffend entschieden, ohne daß der Verfasser auch nur seinen Standpunkt hervorhöbe. Ein solches Werk wägt Dutzende der gewöhnlichen kunstgeschichtlichen Schriften auf. Man muß wünschen, daß dem Verfasser bald das Erscheinen der Fortsetzung seiner Arbeit beschieden sei. In jedem kunstgeschichtlichen Seminar aber müßte ein Buch, wie dieses Verzeichnis, den Studierenden als Beispiel entsagungsvoller, sachlicher und gründlicher wissenschaftlicher Arbeit vor Augen geführt werden.

BAUM.

A. E. BRINCKMANN, Barock-Bozzetti. Italienische Bildhauer. Zweiter Teil. Frankfurter Verlagsanstalt AG., Frankfurt a. M. 1924.

Das eigentliche Schwergewicht dieses zweiten italienischen Bozzettibandes liegt auf Bernini. Fast die Hälfte der Tafeln (24 von 60) veröffentlichen Arbeiten dieses Großmeisters, die nicht nur der Masse nach, sondern auch qualitativ vorherrschen und von der quellenden Fülle der Gestaltung und raschen Arbeitsweise Berninis Zeugnis ablegen. Nur eine dieser Arbeiten, die Brinckmann dem Werk Berninis hinzufügt, das Relief mit der Auferstehung des Toten (Taf. 15) wirkt befremdlich durch eine gewisse Leere der Komposition. Unter den neuen Zuschreibungen ragt ein Mädchenkopf, Studie zur Veritas, durch hohe Qualität hervor. In diesem Zusammenhang führt Brinckmann den überzeugenden Nachweis, daß die beiden Terrakotten des Louvre nicht Entwürfe, sondern Nachbildungen der Veritas sind. Die Entstehungsgeschichte der Brunnen auf der Piazza Navona rückt durch eine Anzahl Bozzetti in neues Licht. Zum Vierströmebrunnen veröffentlicht Brinckmann außer dem Gesamtentwurf auch zwei Stromgötter, Nil und Rio della Plata, sicher von Berninis Hand. Als erste Entwürfe zum Morobrunnen dürfen dann zwei Tritonenbozzetti in einer Wiener Sammlung gelten. Ausgeführt wurde der Morobrunnen 1655 von Mari nach einem Bozzetto Berninis, von dem Brinckmann ein Bruchstück, den Kopf, in einer römischen Sammlung entdeckte. Ein wahres Prachtstück ist dann der Bozzetto des Reiterstandbildes Ludwigs XIV., des Monumentalwerkes, das Bernini nach seiner Abreise von Frankreich die letzten 13 Jahre seines Lebens beschäftigte. Brinckmann entwickelt die ganze Leidensgeschichte dieses Denkmals, das im Sinne des italienischen Hochbarocks frei und platzbeherrschend gedacht, der akademisch kühlen Auffassung der Franzosen ganz und gar nicht entsprach. Es wurde daher auch nicht allseitig raumumwogt auf dem Platz vor den Tuilerien aufgestellt, wie es Bernini gewollt hatte, sondern wurde in der Girardonschen Abänderung 8 Jahre nach Berninis Tode 1688 einseitig sichtbar im Park von Versailles zur Silhouettenwirkung herabgedrückt. In dem für Bernini in Anspruch genommenen Kirchenvatertorso (Taf. 28) vermag ich bei der flauen Formbehandlung kein Werk des Meisters zu erkennen. Dagegen erhält der herrliche Torso eines Bozzettos für die Caritas am Grabmal Alexanders VII. den freien Schwung, der nur Bernini eignet. Eine an diesen teils unbeachteten, teils neuentdeckten Arbeiten Berninis orientierte Monographie wird ein gereinigtes und vertieftes Bild ergeben, wie es das nun erst ermöglichte Eingehen auf Wachsen und Wandel der künstlerischen Gedanken Berninis gestattet.

Im weiteren behandelt der Band die gleiche Zeitspanne wie der erste Band, italienischen Barock von der ersten bis zur letzten Phase, wobei das Werk mancher Meister wertvolle Bereicherung erfährt, wie etwa durch Zuweisung des Hieronymus an Aless. Vittoria und der Taten des Simson und des Herkules an Stefano Maderno und der Caritas in Siena an Giuseppe Mazzuoli. Dagegen scheint mir der in der Bewegung so durchempfundene Bozzetto eines Filippo Neri sicher nicht von Algardi zu stammen, da der Gewandstil doch völlig abweicht. Auf dem Bozzetto Bd. I Taf. 47 behandelt Algardi selbst die Dalmatika kleinteilig mit spitzigen Faltenrücken, während hier das Untergewand zähflüssig bleibt. Mit Vincenzo Pacetti, Gruppe des Achilleus und der Penthesilea, ist dann die Grenze des Barocks schon überschritten. Das klassizistisch eingestellte Werk ist ein Vorklang der Kunst Canovas. Da nun auch kleinere Meister wie Antonio Raggi, Ercole Ferrata, P. E. Monnot und Francesco Cavallini mit Musterbeispielen ihren Stils vorgeführt werden, bedeutet dieser zweite Band zusammen mit dem ersten einen wahren Schatzbehalter italienischer Barockplastik. KURT GERSTENBERG.

ALBERT ERICH BRINCKMANN, Barock-Bozzetti, Bd. 3. Niederländische und französische Bildhauer. Frankfurt a. M. 1925.

Der dritte zuletzt erschienene Band des vierbändigen Werkes beschäftigt sich mit den Bozzetti der niederländischen und französischen Barock-Skulptur, da die veristisch gerichtete spanische Barockplastik den Bozzetto nicht kennt. Brinckmann erklärt die weiche Erscheinung niederländischer Barock-Bozzetti aus der Machtsphäre des Rubens, dessen Körpervorstellung auch die der Bildhauer seiner Zeit in seinem Lande wurde. Die Haltung dieser Kunst ist unverwechselbar, fließt nicht zusammen mit der italienischen Bozzetti-Kunst auch in den Fällen, wo niederländische Bildhauer in Rom arbeiteten. Im Gegenteil hat Duquesnoy eine Art vlämischer Tradition in das reiche Bild der römischen Barockskulptur hineingebracht. Die niederländische Barockplastik ist in den katholischen Südniederlanden zu Hause. Das

protestantische Holland hat keinen Anteil daran und ruft zu plastischen Aufgaben vlämische Bildhauer ins Land.

Die französischen Bozzetti, im 17. Jahrhundert Vorstufen zu akademischen Werken, haben selten oder nie die köstliche Frische, den sprudelnden Reichtum der italienischen Entwürfe, sondern zeigen schon im keimenden Gedanken des gedanklich Kühle, vom Intellekt Gezügelte, das den Werken Achtung, aber nicht Begeisterung verschafft. Auch hier ist ein Maler richtungweisend, nämlich Poussin, von dem Brinckmann eine angeblich 1625 entstandene kleine Kopie der antiken schlafenden Ariadne veröffentlicht. Aber nicht Poussins Interpretation der Antike ist es, was den jungen französischen Bildhauern Vorbild wurde, sondern die römische Antike selber, deren Formgesetzen in schulmäßiger Strenge nachgegangen wurde. Innerlich verwandt dieser Auffassung war der Stil des Giovanni da Bologna, dessen elegante Formenschlankheit als ein weiteres Vorbild der französischen Barockkunst von Bedeutung wurde. Noch 1759 erhielt Caffieri Eintritt in die Akademie durch einen Flußgott, der ein Werk Giovanni da Bolognas leicht variiert.

Der große Antipode der akademischen Bildhauer im 17. Jahrhundert, Puget, hat nur wenige Gesinnungsgenossen gefunden, von denen van Cleve und Bogaert genannt Desjardin schon ihrem Namen nach keine reinen Franzosen waren. Der Kampf der Poussinisten und Rubenisten erhält in der Skulptur seine Parallele in dem Neben- und Gegeneinander der antiken und der Berninischen Richtung: Frémin, Zeitgenosse Watteaus, wird auf Grund einer an Bernini angelehnten Verità 1701 in die Akademie aufgenommen.

Die Textfassungen Brinckmanns sind knapp, aber inhaltsreich. Eine Reihe neuer Zusammenhänge ist erkannt, die den Werken sicheren Platz anweist, so die Einordnung der Bartholomäusfigur des Willem v. d. Broeck in denjenigen Problemkreis innerhalb des italienischen Barocks, dem die anatomischen Figuren des d'Agrate und Cigoli entstammen. Unter den prächtigen Bozzetti des älteren Artus Quellinus ist die Zuschreibung der Caritas Romana an den Meister, die Beziehungen dieser Plastik zu Rubens ebenso überzeugend wie die des jungen Heiligen mit Buch (Tafel 20) an Artus Quellinus d. J. Von Louis Willemssens lernt man auf einmal zwei sichere Bozzetti kennen, da Brinckmann die nur vermutete Autorschaft des Meisters bei der Gruppe in Brüssel durch die Martinsfigur, deren Ausführung in Lier steht, stützen kann. Durch den Augustinus in London wird das Werk des Guillaume Kerricx bereichert, dessen Arbeiten alle durch derbes Charieren zu unruhig flimmernder Gesamterscheinung gebracht werden. An das wichtige Frühwerk des Jean Baptiste Xavery, den Flußgott in Amsterdam vermag Brinckmann den gefesselten Marsyas in Kassel anzuschließen. Nur die Bestimmung der dem Adriaen de Vries zugewiesenen Bozzetti, von dem auch sonst keine Tonarbeiten bekannt sind, überzeugt nicht. Die scharfe Kleinteiligkeit in den allegorischen Bronzereliefs kann doch nicht nur der anderen Materialbehandlung zukommen. Die etwas schwammigere Körperstruktur und das andere Verhältnis der Gesichtsteile untereinander scheinen mir die Zuweisung zweifelhaft zu machen. Fraçois-Jos. Janssens feiner Klassizismus und Godecharles' letztes Rokoko in der Dezemberallegorie mit den wirbelnden Putten beschließen die niederländische Übersicht.

Die Reihe der französischen Bozzetti beginnt mit Pugets temperamentvollem Hercule Gaulois. Auf die kunsthistorische Bedeutung der Bozzetti Dubois', die den italienischen Einfluß um 1655 vor dem Klassizismus dartun, macht Brinckmann aufmerksam. Der als Girardon geltende Bozzetto zum Standbild Ludwigs XIV. wurde von Brinckmann als Werk des Bogaert genannt Desjardin erkannt. Er zeigt in Haltung und Behandlung die Überlegenheit des rassigen Entwurfs gegenüber der akademisch blassen und von vordringlicher Dekoration übertönten Ausführung. Man wird bedauern, daß Brinckmann seiner Auswahl nicht einen Entwurf des Girardon, von dem doch etliche in Troyes aufbewahrt werden, eingereiht hat. Die Zuweisung der Caritas an Jacques Bernus erscheint mir recht zweifelhaft. Jedenfalls bleibt bei dem abgebildeten Petrus das Körpermotiv bestimmend, bei der Caritas aber das erfindungsreiche Gewandgestrudel. Einen nicht ausgeführten Entwurf des Lambert-Sigisbert Adam für die Corsini-Kapelle 1732, den Brinckmann entdeckt hat, bestätigt, daß die französische Rokokoskulptur eine späte Übersetzung Berninesker Formensprache ist, nicht aber eine Weiterentwicklung darstellt, wie sie einzig im deutschen Rokoko vorliegt. Bouchardons Schaffensweise ist charakteristisch für den feinen Klassizismus, der nicht sucht und variiert, sondern den einmal gefaßten Gedanken

festhält, wie es die Entstehung der Fontaine de Grenelle zeigt. Nach der temperamentvollen Ideenskizze zum Grabmal des Marschalls von Sachsen darf auch der Fechter, der fast modern anmutet, dem Pigalle gegeben werden. Bei Clodions Grabmalsentwurf 1766 scheint mir das Auftauchen klassizistischer Neigungen nicht als ein Vorklang, zumal doch an eine literarische Einwirkung durch Diderots Salonberichte, nicht durch Winckelmanns Geschichte der Kunst — wie Brinckmann meint — angesehen werden zu müssen. Aber wichtiger ist, daß hier ein Künstler später wieder abläßt von der klassizistischen Richtung, daß er in dem Entwurf „Rheinstrom" 7 Jahre später sich wieder im Fahrwasser des Rokoko befindet. Bei der Büste Glucks von Houdon ist der Begriff des Bozzetto nicht vorhanden, da sie lebensgroßes Modell für unmittelbare Marmorübertragung ist.

Überblickt man noch einmal im Zusammenhang die in den vier Bänden publizierten Bozzetti, so muß der Reichtum dieser plastischen Ideensammlung staunen machen. In der klugen Wahl, die Brinckmann getroffen hat, wird das Moment des Schöpferischen in einer einzigen Weise herausgestsellt. Dadurch wird das Werk selber zu dem Bozzetto, der Knospe einer Geschichte der plastischen Bildnerkraft des Barocks überhaupt. GERSTENBERG.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST. — I. Band: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, hrsg. von E. Buchner und K. Feuchtmayr. Augsburg, Dr. B. Filser & Co., 1924.

Ein Band von mehr als 320 Seiten und 178 Abbildungen, mit Aufsätzen und Abhandlungen von mehr als 20 Autoren, ungefähr wie ein Jahresband einer kunstgeschichtlichen Zeitschrift, aber insofern anders, als engerer Zusammenhang zwischen den Beiträgen im Thematischen waltet. Das gemeinsame Arbeitsfeld der zwischen Frankfurt und Wien tätigen Verfasser: die süddeutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Und die Gemeinsamkeit erstreckt sich auch auf die Arbeitsweise. Überall dringt von gediegener Kenntnis aus mutig, aber nicht waghalsig, ordnende und zusammenfassende Stilkritik vor. Erquicklich zu sehen, wie der Bestand an Monumenten anwächst, namentlich was die Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts betrifft. Man lese in den älteren Handbüchern nach und wird des „Fortschritts" froh werden. Ernst Buchner, der mit drei Aufsätzen und mehreren Besprechungen an der Spitze bleibt, publiziert zwei an Kunstwert hochstehende Tafeln aus dem Münchener Privatbesitz und schließt sie den Bildern in Heiligenkreuz (Niederösterreich) an. Wien tritt immer mehr hervor als ein Mittelpunkt in der Zeit zwischen 1380 und 1450, sowohl was Plastik wie was Malkunst betrifft. Freilich brachte die Ostmark schwerlich Kunst hervor, nahm vielmehr vom Westen Kunstwerke und Kunstkräfte an. Der Beitrag von Hugelshofer über „eine Wiener Malerschule zu Anfang des 15. Jahrhunderts" bereichert unsere Kenntnis nicht unerheblich, indem einige im Kunsthandel neuerdings aufgetauchte Tafeln richtig eingereiht und in guten Abbildungen gezeigt werden. Zum Glück fehlt es in Wien nicht an Aufmerksamkeit für diese Dinge, wie sich in der Literatur, aber auch in der erwerbenden Museumstätigkeit zeigt.

Back spricht ausführlich über den sogenannten Meister der Darmstädter Passion, der die Altarflügel in Berlin und die Kreuzigung in der Kirche zu Orb geschaffen hat — am Mittelrhein um 1450 —, und bemüht sich das Zeitverhältnis zwischen den drei Altären festzustellen. Nicht in allen Punkten einleuchtend sind die locker gereihten Zuschreibungen E. Baumeisters vor altdeutschen Zeichnungen.

Das Studium der deutschen Plastik findet Überraschungen und Anregungen hauptsächlich, wenn es den Blick auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts richtet. Gröbers Aufsatz über Multscher ist um so wertvoller, wie hier mit auffallend guter Illustrierung fast das gesamte Material ausgebreitet und kritisch besprochen wird. Die Gemälde, die Berliner wie die Sterzinger, werden als unvereinbar mit den Bildwerken beiseite gelassen, Gehilfen in Multschers Werkstatt zugeschrieben.

Nicht nur stilkritisch, sondern auch ikonographisch und topographisch werden die Monumente befragt. Feuersteins Aufsatz über den Gedankengehalt im Isenheimer Altar scheint mir das Muster einer kenntnisreichen, vorsichtigen und weitblickenden Untersuchung zu sein. Sehr scharfsichtig und unterhaltend die Nachweisung F. H. Hofmanns, daß in dem bekannten Kupferstich vom Meister MZ, dem Tanzfest, eine bestimmte Lokalität der Münchener Residenz nämlich der Erkersaal der „Neuveste"

dargestellt ist. Damit wird die Identität des Meisters MZ mit dem Münchener Goldschmied Matthäus Zasinger bestätigt oder doch ein Argument zugunsten der Identifizierung gewonnen.

Dem kuriosen Jörg Ratgeb, dessen Altarflügel in Stuttgart bisher isoliert geblieben sind, schreibt Betty Kurth, wie mir scheint mit Recht, die Tafel mit dem Abendmahl Christi in der Figdor-Sammlung zu.

Buchheit bleibt seiner Liebhaberei, der Porträtnachweisung, treu und publiziert ein Männerporträt im Museum zu Besançon, das Bildnis des Bischofs von Speier Philipps II. Sollte das Bild nicht von Cranach sein? Ich urteile nur nach der Abbildung.

Andere Beiträge bereichern unsere Kenntnis in bezug auf die bayerische Malerei und Skulptur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Einen ützliche Beigabe sind die Bücheranzeigen, der Versuch, die Literatur auf dem abgegrenzten Arbeitsgebiete zu buchen und kritisch anzuzeigen, ist um so willkommener, als gemeinhin in den kunsthistorischen Zeitschriften die Bücher zufällig und gelegentlich, oft freundschaftlich, manchmal feindschaftlich, nirgends aber mit gleichmäßiger Gerechtigkeit und methodisch auf Vollständigkeit hin „besprochen" werden. Unser Jahrbuch hat die Pflicht sachlicher Berichterstattung und strenger Kritik der breitanschwellenden Literatur gegenüber nicht minder ernst genommen, so daß von mehr als einer Seite Besserung des bestehenden Zustands mit Bekämpfung lässiger Duldsamkeit angestrebt wird.

Der frische produktive Geist, der diesen ganzen Band beherrscht, macht sich zum Richter, lobt und tadelt in den ausführlichen Bücheranzeigen, die E. Buchner verfaßt hat. Abwehr der Phrase und vorurteilsvoller Konstruktion ist ein natürliches Bedürfnis aufbauender Stilkritik.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

PAUL GANZ, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Gedruckt und verlegt von der Buchdruckerei Berichthaus, Zürich 1924.

Dieser Band enthält mit darstellendem Text, mit vielen Abbildungen und reichlichen Literaturnachweisen einen nützlichen und willkommenen Überblick über die Tafelmalerei auf dem Boden der Schweiz in den Zeitgrenzen von 1400 bis 1525. Dem Begriff „Frührenaissance", der hier als gemeinsames Dach für Konrad Witz und Urs Graf dienen soll, wird damit ein bißchen viel zugemutet. Das „Schweizer Problem" stellt der Verfasser in den Vordergrund, von „Schweizer Geist" ist die Rede in diesem „ganz und gar von dem Schweizer Buchgewerbe erstellten Werke". Gehemmt durch seine Kenntnisse, seine wirklich höchst gediegenen Kenntnisse, vermag der Verfasser kaum die patriotische Sehnsucht zu befriedigen, geschichtlichen Zusammenhang aufzuzeigen, konstanten Volkscharakter festzustellen. Schließlich ist „Schweiz" ein politischer Begriff und, was das 15. Jahrhundert angeht, sicherlich kein Kulturbegriff. Die entscheidenden Geschehnisse sind Besuche, Einbrüche. Um 1440 kommt Konrad Witz nach Basel, um 1493 Dürer, um 1514 der jüngere Holbein. Die Schweiz ist Schauplatz, aber nicht zeugender Boden.

Über Konrad Witz äußert sich der Verfasser vorzüglich unterrichtet, wenn auch leider noch ohne Kenntnis der wertvollen Ermittlungen, die wir dem Scharfblick Hans Wendlands verdanken. Das Bild in Neapel, die hl. Familie in der Kirche, schreibt Ganz einem Vorgänger Witzens zu, die Kreuzigung im Kaiser-Friedrich Museum zu Berlin aber einem Nachfolger. Wenn wir den Vorgänger auf derselben Stufe finden wie den Nachfolger, was bleibt dann übrig von der Errungenschaft und Wirkung des Meisters. Daß jene beiden Tafeln, die ich übrigens für ausgezeichnete und gut erhaltene Schöpfungen Witzens halte, auf derselben Stufe stünden, hat, soweit ich sehe, noch niemand bestritten.

Über Dürers Tätigkeit in Basel erfahren wir nicht viel. Der Meister zeichnete den Hieronymus-Holzschnitt (der die Namensschrift trägt) „und anderes". Wir wüßten doch so gern, ob er die Illustrationen des Narrenschiffs gezeichnet hat. Die Terenz-Illustrationen scheint er nach Ansicht des Verfassers nicht gezeichnet zu haben, da ja von einem „Meister der Terenz-Illustrationen" gesprochen wird.

Ausführlich und aufklärend behandelt der Verfasser das schwierige Thema der Holbeinschen Anfänge. Drei Meister standen sich um 1515 sehr nahe, Hans Holbein der Vater, Hans der Sohn und Ambrosius. Mit der stilkritischen Aufteilung der Bilder an diese drei Maler gibt Ganz sich viel Mühe, ohne die in der Sache liegenden Schwierigkeiten völlig überwinden zu können. Wie Verzicht auf stil-

kritische Entscheidung klingt es, wenn das Herbster-Porträt im Baseler Museum keinem der drei Maler gegeben wird und mit der Unterschrift „Meister aus der Holbein-Gruppe von 1516" auftritt.

Lebendig, unterhaltend sind die Abschnitte über Manuel Deutsch und Urs Graf. Hier freut sich der Patriot auf so etwas wie Schweizer Geist zu stoßen.

Das auf Taf. 96 abgebildete Porträt aus dem Baseler Museum, das der Aufschrift nach Jaques de Savoye darstellt, ist eine alte Kopie nach Memling. Hier wird es einem „Savoyischen Meister" zugeschrieben, und die Gefahr entsteht, daß auf diesem Grunde das kunstgeschichtliche Gebäude einer Malerschule errichtet wird.

Die auf Schweizer Boden bewahrten, nicht sehr zahlreichen Altarbilder aus dem 15. Jahrhundert sind fast sämtlich in diesem Bande gewürdigt und abgebildet.

Im ganzen ist das mit überlegener Umsicht organisierte Buch wirklich so gehaltvoll und grundsteinhaft, wie es in seinem Postillenformat aussieht. MAX J. FRIEDLÄNDER.

FESTSCHRIFT ZUM 25 JÄHRIGEN JUBILÄUM DES SCHLESISCHEN MUSEUMS FÜR KUNSTGEWERBE UND ALTERTÜMER. Mit Unterstützung der Stadt Breslau und der Provinz Schlesien herausgegeben von Karl Masner und Hans Seger. Breslau 1924.

Die Festschrift ist zugleich der VIII. Band in der Neuen Folge des Jahrbuches „Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild", das somit nach jahrelanger Pause von neuem erscheint. Ich habe mich oftmals davon überzeugt, wie wenig bekannt dieses, ein wenig altertümlich betitelte Jahrbuch außerhalb Schlesiens ist, und doch hat es eine Reihe wertvoller Veröffentlichungen vor allem auf den Gebieten der Prähistorie des Kunstgewerbes, aber auch der neueren Kunstgeschichte (Deutsche Plastik um 1400!) gebracht. Zu Ehren des Jubiläums ist dieser Band noch ganz besonders reichhaltig gefaßt und mit einer Anzahl vorzüglich gedruckter Tafeln geschmückt. Das Gebiet der Prähistorie wird zunächst durch einen bedeutsamen Aufsatz von Seger vertreten, der eine „Stilentwicklung in der Keramik der schlesischen Urnenfriedhöfe" nach modernen kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten unternimmt. Die Zeit vom 1. vorchristlichen bis zum 4. nachchristlichen Jahrhundert wird von Martin Jahn in dem Beitrag „Die Gliederung der vandalischen Kultur in Schlesien" erhellt. Mit dem alten schlesischen Kunstgewerbe, das ja einstmals in hohem Ansehen stand, beschäftigt sich ein Aufsatz des Zinn-Spezialisten Erwin Hintze, der die Formengeschichte des schlesischen Zinns von ihren Anfängen im 14. Jahrhundert bis zum Verfall im 19. begleitet, und ferner ein wichtiger Beitrag Karl Masners, der das fast noch unbearbeitete Gebiet der gestrickten Teppiche des 17. und 18. Jahrhunderts zum Thema hat. Aus dem engeren Gebiet der bildenden Künste wird ein Aufsatz Erich Wieses besonderes Interesse erregen. Er behandelt die im Magazin des Museums schlummernden Sitzfiguren (Die 7 Weisen) der einstigen Breslauer Magdalenenbibliothek, realistische, lebendig bewegte und malerisch behandelte Tonstatuen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die Wiese auf Grund von Urkunden einem David Psolimar zuschreibt und stilistisch in die Nähe süddeutscher Plastik (etwa eines Leonhard Kern oder Georg Pfründt) rückt. Wiese hat diesen auch in Berlin tätigen Künstler nachträglich als den Sohn des in Stuttgart und in der Nähe von Nürnberg lebenden Goldschmieds Justinus Carl Psalmaier feststellen können (Schlesische Monatshefte III, 1926, S. 86). Der in Schlesien blühende Barockstil findet auch noch in Arbeiten L. Burgemeisters — Die Orgeln der Magdalenenkirche — und W. Nickels — Die plastischen Arbeiten des Pragers F. M. Brokoff im Breslauer Dom — Berücksichtigung. C. Buchwald stellt das Werk eines „Meisters des Helentreuter Altars", eines nicht eben bedeutenden Breslauer Malers vom Ende des 15. Jahrhunderts überzeugend zusammen und weist dem gleichen Kreise das prachtvolle, figürlich gestickte Rückenkreuz einer Kasel im Breslauer Museum zu. Kürzere Beiträge zur schlesischen Ikonographie, Münz-, Waffen- und Bücherkunde offenbaren die ganze Vielfältigkeit der Interessengebiete, welche dieses fortschreitend aufsteigende Museum in den 25 Jahren seines Bestehens gepflegt hat.

LANDSBERGER.

FRA ANGELICO DA FIESOLE. Des Meisters Gemälde in 359 Abbildungen. Hrsg. von Frida Schottmüller. 2. neubearbeitete Auflage. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart. Ohne Jahreszahl (1925), Klassiker der Kunst Bd. 18.

Das Werk richtet sich in der Anordnung nach dem Typus, dem alle Monographien dieser Serie

entsprechen. Nach einem kurzen Lebenslauf Fra Angelicos werden alle seine bekannten Werke teilweise mit Detailaufnahmen abgebildet. Der wissenschaftliche Apparat ist in die folgenden Anmerkungen verlegt.

Das einleitende Kapitel gibt in knapper, aber völlig ausreichender Zusammenfassung ein Bild von der künstlerischen Entwicklung Fra Angelicos. Die Daten sind bekannt. Nach einer auf dem Lande verlebten Jugend tritt Guido 1407 in den Dominikanerorden in Fiesole ein. 1409—18 hielt sich der Orden in Foligno und Cortona auf. Wie lange an jedem Ort ist nicht sicher. — 1436 erfolgte die Übersiedlung nach S. Marco und die Tätigkeit des Meisters dort. 1447 wird er an den Vatikan berufen, wohin er auch nach seiner Ernennung zum Prior 1452 wieder zurückkehrt und dort stirbt.

Sehr richtig wird seine ländliche Herkunft und klösterliche Frömmigkeit als Grundlage seiner stillen Kunst gewertet, wie auch die Einflüsse Umbriens vor allem von Gentile betont sind. Als Grundlage seines Florentiner Jugendschaffens nimmt S. die Einwirkungen seiner älteren Zeitgenossen, vor allem von Spinello Aretino an und stellt Fra Angelico stilistisch mit Giovanni da Ponte und Lorenzo Monaco zusammen. Etwas zu wenig wird dabei wohl der Einfluß Starninas berücksichtigt. Nachdem die Persönlichkeit dieses Künstlers durch die Forschungen Schmarsows, Sirèns und van Marles mit ziemlicher Klarheit zu erkennen ist, sieht man, daß vor allem in den Jugendarbeiten Fra Angelicos Anklänge an diese von Angelo Gaddi ausgehende Richtung zu erkennen sind. So zeigt sich z. B. in dem Altar mit der thronenden Madonna mit 4 Heiligen aus S. Pietro Martyre (Abb. 11), der in die Zeit um 1420—25 einzureihen ist, in der Körperauffassung und in dem Standmotive der Heiligen, sowie in der Haltung der Madonna die Tradition Starninas. Die Voraussetzung zu der Raumanordnung der kleinen Tafel mit dem Wunder des hl. Cosmas und Damian in der Sammlung Spencer-Curchill liegt in den Fresken der Castelanikapelle in S. Croce. Wie weit die Absichten Fra Angelicos mit denen seiner Zeitgenossen vor allem des „Maestro del Bambino Vispo", mit Parri Spinelli und vor allem mit Lorenzo Monaco parallel gehen, oder sogar von letzteren beeinflußt werden, wird man erst genauer sehen, wenn das gesamte Material gesichtet vorgelegt sein wird. Innerhalb der späteren Werke versuchte Berenson vor allem den Anteil der Schüler zu begrenzen, und arbeitete dabei die Persönlichkeit von Domenico di Michelino heraus. Doch werden wir in den meisten Fällen bei Fra Angelicos großem Werkstattbetrieb auf eine genaue Scheidung der einzelnen Hände verzichten müssen. Nur Pesellinos, Baldovinettis und Benozzo Gozzolis Einschlag wird in einigen Arbeiten zu fassen sein.

Während bei der Einleitung des Buches keine größeren sachlichen Änderungen gegenüber der ersten Auflage vorgenommen zu werden brauchten, ist der Bilderteil durch einige bessere Detailabbildungen (so S. 52, 53) und vor allem durch die neuerdings in amerikanischem Besitz aufgetauchten Werke bereichert worden. Die Eigenhändigkeit der meisten dieser Bilder stützt die große Kennerschaft von Berenson. Bei einigen läßt sich schon nach der Abbildung ein Zweifel an der Eigenhändigkeit nicht unterdrücken, so bei der Verkündigung der Sammlung Friedsam-New York, die gegenüber der gleichen Darstellung auf dem Altärchen von S. Marco matt erscheint und bei der Kreuzigung (S. 170) im Fogg Museum der Harvard Universität.

Bei den übrigen Werken scheint die chronologische Einordnung ziemlich gesichert. Nur die thronende Madonna (Abb. 1) in S. Marco würde ich nicht „um 1418—25" ansetzen, sondern in die Zeit des Linaiuoli-Altares um 1433. Die Faltengebung ist weicher als es Fra Angelico in seiner Frühzeit liebt. Von den unter die Schularbeiten aufgenommenen Bildern verdiente die Madonna in Bergamo (S. 238) einen Platz unter den eigenhändigen Werken. Durch die starke Beschädigung erscheint das Bild schwächer, doch ist der Farbenreiz Fra Angelicos noch erkennbar.

Seit kurzem sind alle in Florenz befindlichen Tafelwerke des Meisters in S. Marco vereinigt. Doch hat die Verf. recht, wenn sie schreibt: „Diese Ehrung des Künstlers erleichtert das Studium, aber es mindert, ehrlich gesprochen, die Freude ja das eigentliche Verständnis des Malers".

W. F. VOLBACH.

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE RAUMGESTALTUNG IM BAROCK

Von WOLFGANG HERRMANN

Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln

Nördliche und südliche Kunst sind oft als Gegenpole europäischer Kunstauffassung gedeutet worden. Nur eine Nation vertritt den Süden — Italien — und südliche Kunst ist deshalb ein verhältnismäßig klar umrissener, anschaulicher und einheitlicher Begriff. Der Norden dagegen ist ein Konglomerat verschiedener Nationen, deren Kunstäußerungen etwas Gemeinsames, eben das Nordische, zugrunde liegt, die aber, verläßt man den hohen Standpunkt, von dem Norden und Süden gleichmäßig zu überschauen möglich ist, untereinander wieder bedeutende nationale Unterschiede zeigen. Der Gegensatz: Deutschland-Frankreich ist noch verhältnismäßig leicht erkennbar und bekannt. Deutschland aber ist wiederum ein vielfältiges Wesen.

Als östlichste der europäischen Nationen bezog es im Mittelalter Länder und Völker in sich ein, die mit ihren westlichen Heimatsgenossen kaum etwas gemeinsam hatten und erst langsam durch die gleiche Sprache zu einer Nation sich verbunden fühlten. Doch diese Bänder wurden nie so stark, daß sie als unnötig empfunden wurden, im Gegenteil ein wenig unterstrichen sie auch das Trennende, und wenn die östlichen Reiche, Böhmen, Mähren und das eigentliche Österreich, sich im 19. Jahrhundert vom westlichen Deutschen Reiche trennten, so war dies nur durch eine jahrhundertelange Entwicklung möglich, die den Osten und Westen des Reiches immer stärker als Gegensätze fühlbar machte. Ihren Anfang nimmt diese Entwicklung an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, und von dieser Zeit an muß man auch innerhalb des deutschen Kunstgebietes eine westliche und östliche Hälfte, reichsdeutsche und österreichische Kunst, unterscheiden. Daß dieses deutlich zu erkennen ist, daß der Unterschied fast so groß wie zwischen Norden und Süden, soll die Aufgabe dieser Untersuchung sein[1]).

Sie muß notgedrungen stark eingegrenzt werden. Sie beschränkt sich auf die Architektur, und zwar nur die sakrale, und behandelt von dieser wieder nur den Innenraum. Hier wird dann vor allem das künstlerische Problem der Vierungsanlage in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt, die übrige Raumgestaltung aber trotzdem ständig berührt werden.

Eines ist deutscher und österreichischer Baukunst gemeinsam: an entscheidenden Stellen ihrer Entwicklung erreicht sie beide ein Zustrom künstlerischer Gedanken, deren Quellen in Italien liegen. Völlig verschieden aber ist dessen Aufnahme und Fortführung im Westen und im Osten des Reiches. Um dies anschaulich zeigen zu können, ist es nötig, die Entwicklung des Kirchen-

[1]) Die Frage, ob es berechtigt sei, von österreichischer Kunst zu sprechen, hat als Erster Tietze gestellt und bejahend beantwortet, ohne aber eigentlich grundlegende Unterscheidungen gegenüber Kunstauffassungen anderer Völker zu geben (Österr. Rundsch. v. 15. 7. 1917).

raumes in beiden Ländern gesondert zu betrachten. Wir beginnen mit Deutschland[1]).

Hier steht am Anfang ein Raum, dessen Erhabenheit in der absoluten Einseitigkeit liegt, mit der ein künstlerischer Gedanke zum Ausdruck gebracht ist: St. Michael in München (Abb. 1). Einen großen gewaltigen Raum wollte man schaffen — nicht schmal und hoch, wie die gotischen, aber auch nicht in mehrere Raumzonen aufgeteilt, wie die italienischen Kirchen. So entstand diese weite Halle, deren Gewölbe vom Erdboden an aufzusteigen und in einer riesigen Tonne zu enden scheint. Dieser Gedanke, das Gewölbe mit dem unteren Raume zu verbinden, war deutsch, und kennzeichnet von nun ab die gesamte kirchliche Barockarchitektur Deutschlands. Denn er ist in St. Michael genau so fühlbar, wie über 150 Jahre später in Neresheim. Mit so großartiger Einseitigkeit ist dieses Grundprinzip der modernen deutschen Raumanschauung nie wieder verwirklicht worden. Der Beschauer fühlt, daß Vollendetes, Vollkommenes ihn umgibt. Wenn man aber im 18. Jahrhundert ästhetisch Gleichwertiges schuf, so geschah es, weil dieser einseitige Grundgedanke um andere bereichert worden war. Schon bei diesem Bau kamen die Deutschen in Berührung mit italienischer Kunst. Interessanter und sehr bezeichnend aber ist es, zu sehen, wie sie sich diesen Anregungen gegenüber verhielten.

Auf einem der frühesten Entwürfe wird eine Vierungskuppel vorgeschlagen; dies geht aus den starken Vierungspfeilern und ihrer diagonalen Anordnung hervor[2]). Da ein Aufriß nicht erhalten, bleibt die Kuppelform fraglich — besonders ob ein Tambour vorgesehen war oder nicht. Ich würde das erstere für wahrscheinlicher halten; jedenfalls hätte sich über der Kreuzung des Mittelschiffes mit dem querschiffartig verbreiterten letzten Joche ein neuer mehr oder weniger hoher Raum aufgetan. Es ist bezeichnend, daß dieser Plan nicht durchdrang, und man die an sich einfachere Gestaltung eines einheitlich gewölbten Mittelschiffraumes ohne jede Querschiffbildung vorzog. So entstand der heutige Raum bis zum Ende des dritten Joches.

Auf die italienischen Anregungen, die aus diesem Bau trotz aller Umdeutungen ins Deutsche fühlbar werden, wurde oft hingewiesen. Die neuen italienischen Aufbauformen der Schiffswände müssen die Architekten St. Michaels gekannt haben, sei es nun durch eigene Anschauung oder durch vermittelnde Buchillustrationen[3]). Da ist es denn kaum denkbar, daß ihnen die wichtigste italienische Neuerung, die Bekrönung der vier aneinandergefügten Räume (Mittelschiff, Chor, Querarme) durch die Tambourkuppel unbekannt geblieben sei. 1575 war der römische Gesu vollendet, 1565 wurde San Giorgio Maggiore, 1577 il Redentore in Venedig, 1569 S. M. d. Angeli in Assisi begonnen, Tambour-

[1]) Es sollen natürlich nur die Hauptzüge der Entwicklung herausgestellt werden. Eine sehr wesentliche und ausführliche Darstellung, wenn auch in manchen prinzipiellen Fragen mit der im folgenden vertretenen Ansicht nicht übereinstimmend, gibt M. Hauttmann, Gesch. d. kirchl. Baukunst 1550—1780, München 1921.

[2]) Abb. bei Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten II, S. 51.

[3]) Hauttmann, a. a. O., S. 111.

kuppeln weist auch der Dom von Padua auf (1577 vollendet). Schon diese Beispiele machen es wahrscheinlich, daß der Architekt St. Michaels die Tambourkuppel kannte; durch den angeführten Plan und durch die mit den Jesuiten, den Auftraggebern, gegebene enge Verbindung mit Rom erscheint es noch glaubhafter. Technische Schwierigkeiten können für den, der das große Mittelschiffsgewölbe schuf, auch nicht bestanden haben. So werden es denn nur ästhetische Bedenken gewesen sein. Die unmittelbare, harte Anfügung eines neuen Raumes muß der deutsche Architekt als häßlich empfunden haben. Wenn er auf die Tambourkuppel (und auch auf das Querschiff) verzichtet, so bringt er damit die Abneigung des Deutschen gegen diese Raumform überhaupt zum Ausdruck. Die deutsche Barockarchitektur nimmt dieses Motiv nicht auf. Die wenigen Kirchen vom letzten Viertel des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, die es doch verwenden, sind zwar alle sehr bedeutende, in ihrem Grundcharakter aber auch sehr undeutsche Bauten.

Selbst bei der 1590 einsetzenden Erweiterung St. Michaels verzichtet man weiterhin auf die Tambourkuppel, obwohl ein italienisch geschulter Architekt an die Spitze des Baues trat. Das einzige, was Sustris von dem italienischen Schema übernimmt, ist das Querhaus. Diese von der Seite ansetzenden neuen Räume waren deutschem Empfinden, da sie in der gleichen Raumzone lagen, nicht so entgegengesetzt, wie der plötzlich nach oben emporsteigende Raum der Tambourkuppel. An ihrer Stelle ist in St. Michael über der Vierung nur eine kleine kreisrunde Öffnung angebracht[1]). Der große einheitliche Raum des gewaltigen Mittelschiffes sollte nicht gestört werden — eine Tendenz, die so vorherrscht, daß in den auf St. Michael folgenden Kirchen selbst das Querschiff als störend empfunden und fortgelassen wird. Doch ist es immerhin auch das einzige der auch in Italien verwandten Gliederungselemente, zu denen später die Deutschen ohne fremde Anregung wieder gelangen.

Die Bauten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tragen zu dem Problem, das im Mittelpunkte dieser Betrachtung stehen soll, nichts Neues bei. Sie besitzen überhaupt keine Vierung. Es bleiben nur zwei Räume übrig — Mittelschiff und Chor. Versuche einer Weiterentwicklung beschränken sich auf die Umgestaltung dieser beiden Teile. Vielfach greift man dabei auf die Gotik zurück[2]). In den Jesuitenkirchen von Konstanz (1604) und Hall (1607)[3]) legt man unter dem Gewölbe ein trennendes Gurtgesims an, empfindet aber doch wieder die Trennung als so wenig zwingend, daß man — im typischen Gegensatz zu Italien (z. B. il Gesu) — die niedrigen Emporen über dem Gesims anlegt, sie also zur Gewölbezone hinzurechnet, während sie dem Aufbau nach den unteren Kapellen zuzuordnen sind. Der Raum von St. Michael beherrscht diese Zeit noch

[1]) Man darf dies nicht als eine frühe noch unentwickelte Sehform der Deutschen ansehen. Dann wäre im Vergleich zu italienischen Bauten fast die gesamte deutsche Barockarchitektur — die wenigen „italienischen" Kirchen ausgenommen — unentwickelt.

[2]) So in den Jesuitenkirchen von Dillingen (1610), Eichstätt (1617), Neuburg a. D. (1607) und Düsseldorf (1622). Abb. bei Braun II, Tafel 4, 5, 7, 12.

[3]) Abb. bei Braun II, 3.

vollkommen. Ja die Wandlungen ihrer künstlerischen Vorstellung sind so gering, daß man 1631 in der Landshuter Jesuitenkirche[1]) eine fast getreue Kopie der Mutterkirche aufführen kann, mit dem einzigen Unterschied, daß auch sie das Querschiff noch nicht wieder aufnimmt.

Dies geschieht erst wieder in den drei Karmeliterkirchen zu München, Regensburg und Würzburg, alle um 1660 herum errichtet, also kurz vor den großen italienisierenden Bauten. In St. Michael traten die beiden Querarme noch nicht als selbständige Raumkörper auf, sie waren im Grunde nichts anderes als ein verbreitertes fünftes Joch, dem nur die Zweiteilung in untere Kapelle und obere Empore fehlte. Die Karmeliterkirchen sind dagegen Basiliken. Während also im Mittelschiff die Fensterwand unmittelbar über den Emporen ansetzt, durchschneiden die beiden Querarme diese begrenzende Zone — ihre Räume reichen unmittelbar bis zum Gewölbeansatz: Mittelschiff und Querschiff setzen sich schärfer voneinander ab.

Soweit war das Ringen um neue Ausdrucksformen in den 50 Jahren seit dem Dillinger Bau gelangt. Wie schwer muß den Deutschen dieser Kampf geworden sein, wenn man 70 Jahre nach der Vollendung von St. Michael nur zu so verhältnismäßig geringen Umwandlungen fähig war.

Man versteht, daß, wenn irgendwann in der deutschen Kunstgeschichte, in diesem Zeitpunkte fremde Anregungen unbedingt nötig waren. Historisch setzen sie auch unmittelbar nach Vollendung der letzten der drei Karmeliterkirchen, der zu Würzburg (1662), ein. Doch werden sie zunächst nur in Bayern und Franken aufgenommen. Schwaben schließt sich strenger ab. Hier versucht man im letzten Viertel des 17. Jahrhundert auch weiterhin aus eigenen Kräften zur Neugestaltung des von St. Michael ererbten Schemas zu gelangen. Stilistisch müssen daher die Bauten des sog. Vorarlberger Münsterschemas noch vor die großen italienisierenden Kirchen gesetzt werden.

Sie vervollständigen das Bild des mühsamen Versuches um neue Raumlösungen ganz wesentlich. Auch hier fühlte man, daß das Raumbild St. Michaels bereichert werden müsse, wenn man neue, gleichwertige Kirchen schaffen wollte. Die Idee dieses Baues war zu einfach, um etwas ähnlich Großartiges hervorbringen zu können, ohne zum Kopisten zu werden. Künstlerisch Hochwertiges konnte deshalb nur einmal, bei der Erfindung, geschaffen werden.

Die Erneuerung setzt hier ebenfalls an der am stärksten in die Zukunft weisenden Raumform St. Michaels ein: an den beiden Querarmen, die das erste Anzeichen einer Vierung waren. Aber auch die Architekten der Vorarlberger Bauten kamen nicht weiter, als zu einer Wiedereinführung dieser Querarme; von dem von ihnen so geliebten traditionellen Raumbild konnten sie sich nicht trennen. Zwar veränderten sie das Mittelschiff, seine Proportionen, die Pfeiler und Emporen, zogen letztere höher hinauf und durchfurchten dadurch mit Stichkappen das einst ruhige Tonnengewölbe — im Grunde blieb aber alles beim Alten, bei dem einheitlichen Mittelschiffsraum, der bis zu dem Ansatz des eingezogenen Chores ununterbrochen hinflutete und bei den beiden Querarmen, die, da alle

[1]) Abb. bei Braun II, 2.

diese Bauten ,,Wandpfeilerkirchen" sind, sich im Gegensatz zu den Karmeliterkirchen bedeutend weniger scharf vom Mittelschiffraum abheben. Die Vierung selbst bleibt genau so unbetont, wie schon in St. Michael. In dieser Art wurden die Jesuitenkirchen von Solothurn (1680), die Kirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen (1682), Obermarchthal (1687), Friedrichshafen (1695) und Irrsee (1699) erbaut[1]).

Sie alle besitzen Querarme, man wünscht also mehr als nur zwei Räume aneinander zu fügen, gleichzeitig hat man aber doch das Bestreben, diese neuen Räume nicht zu stark zu isolieren: durch Brücken werden sie mit den Emporen und damit im gewissen Sinne auch mit dem Mittelschiffsraum verbunden. Der Eindruck, die Querarme seien eigentlich das letzte Joch des Mittelschiffes und gehörten räumlich zu diesem, wird dadurch noch verstärkt: die vorne an der Pfeilerwand fehlende Empore erscheint an der Rückwand dieses Joches gleichsam auf die Tiefe eines Reliefs reduziert.

Erst wenn man diese Reihe der deutschen Barockkirchen von St. Michael bis zur Vorarlberger Schule überschaut, erst wenn man die langsame Entwicklung, das Festhalten an der Tradition, die Schwerfälligkeit, mit der Neuerungen versucht werden, ganz erfaßt hat, erst dann wird man das unerhört Neue einer Kirche wie die der Theatiner in München verstehen können (Abb. 2).

Künstlerische Revolution bedeutet sie. Nicht das Mittelschiff ist die Hauptsache, ist nicht mehr der einzige Raum, der die Kirche bildet — nur als Vorbereitung dient es zu einem größeren und viel bedeutenderen Raumzentrum. Nicht die formalen Umbildungen der Säulen, des Gesimses, der Kapellen, auch nicht die basilikale Anlage, die man schon kannte, sind das Neue — das liegt vielmehr in dem, wie sich hier klar Raum von Raum sondert, wie ein jeder Raum, Mittelschiff, Querarme und Chor, durch gewaltige Bögen als solche deutlich gemacht und voneinander getrennt sind, und wie nun über dem Teile, dessen Seiten sie bilden, ein neuer hoher und sie alle beherrschender Raum sich auftut. Hier sitzt auf Pendentifs und einem Gesims, die die Vierungsbogen untereinander verbinden, der hohe lichterfüllte Tambour, von der Kuppel geschlossen und der Laterne bekrönt. Die Tambourkuppel ist die Seele des Baues. Sie herrscht über die ganze Kirche, alles zielt zu ihr hin, alles geht von ihr aus. Im Vergleich zu den vorangegangenen deutschen Bauten ist die Raumform hier bereichert, aber ihre Klarheit ist dadurch nicht geringer geworden. Im Gegenteil, es fällt dem Auge leichter, die Raumkörper zu erkennen, aus denen die Gesamtkomposition besteht, scharf sind sie voneinander getrennt.

Diese grundlegenden Wandlungen sind nur zum kleinen Teil durch die basilikale Anlage hervorgerufen. Bei den Karmeliterkirchen setzen sich die Querarme zwar deutlicher ab als bei Emporenkirchen, aber Trennung von Schiff und Chor und auch von linkem und rechtem Querarm findet nicht statt: das Gewölbe des Mittelschiffes dringt bis zum Ansatz des Chores vor, das gleiche Gewölbe verbindet die beiden Querarme miteinander. Die Raumbewegung ist träge —

[1]) Abb. bei Braun II, 8 und Kick und Pfeifer, Tafel 29, 2, 15.

in der Theatinerkirche ist sie schneller und exakter, scharf bricht die eine ab, wo die neue ansetzt.

Nie, weder vorher noch nachher, ist in Deutschland ein Bau entstanden, der so undeutsch, so wenig mit dem heimatlichen Boden verwachsen ist wie die Theatinerkirche. Nie, weder in der Zeit der hohen Gotik noch der Renaissance, wurde ein ausländisches Werk so getreu kopiert. Das Innere der Theatinerkirche könnte man fast Zug für Zug übereinstimmend in Italien vorfinden. Alle italienisierenden Tambourkuppelkirchen, die zeitlich auf die Münchener folgen, haben dagegen mehr oder weniger deutsche Elemente aufgenommen.

Wie die Deutschen das Neue der Theatinerkirche aufnahmen, mit welchen Augen sie es betrachteten, zeigt nach meiner Meinung eine Kirche, die zwar älter als jene ist, deren Baumeister aber 20 Jahre früher auf italienischem Boden die gleichen Eindrücke empfangen haben muß, die jetzt die Deutschen in ihrem eigenen Lande erleben konnten. Ich meine die Kemptner Stiftskirche (1651—66)[1]. Dem Bau liegt offensichtlich das durch die Theatinerkirche später in reinerer Form verwirklichte Schema zugrunde: Verbindung von Langhausbau mit Tambourkuppel und Querarmen. An den Grundprinzipien dieses Schemas, dessen Vorbilder in Italien stehen, ist hier aber überall vorbeigesehen worden. Vom Mittelschiff aus erblickt man weder Tambourkuppel noch Querarme. Die klare Raumaneinanderfügung der Theatinerkirche wird durch die Schiff und Chor hart überschneidenden Brücken ins Gegenteil verwandelt.

Dehio meint hypothetisch, der erste Architekt, Michael Beer, habe eine rein italienische Tambourkuppelkirche aufführen wollen, sein Nachfolger Serro aber sei aus technischen Gründen zum Einbau der Brücken und Pfeiler gezwungen worden[2]). Doch auch durch den Fortfall dieser Teile wäre die unorganische, jedenfalls ganz unitalienische Aneinanderfügung die gleiche geblieben. Eine Durchdringung zweier Raumkörper, über deren Kreuzungspunkt sich ein neuer Raum bildet, wäre nie erzielt worden.

Es erscheint mir wahrscheinlicher, daß schon der erste Entwurf die Kirche so vorsah, wie sie heute vor uns steht. Daß der Architekt — sicherlich ein Deutscher, wenn auch vielleicht nicht Micheal Beer — italienische Kirchen wie St. Andrea delle Valle oder S. Ignazio in Rom kannte, glaube ich auch, ebenfalls daß er eine den italienischen Kirchen ähnlichen Bau aufführen wollte. Dagegen sprechen auch nicht die fundamentalen Unterschiede. Denn es gibt Werke, die gerade durch ihre Abweichungen zeigen, wie stark das Vorbild eingewirkt hat.

Dem Deutschen, der in Italien zum ersten Male in eine Tambourkuppelkirche trat, müssen einige Raumformen besonderen Eindruck gemacht haben. Welcher Art diese Eindrücke waren, läßt sich an der Kemptner Kirche geradezu ablesen. Es fiel ihm auf, daß Schiff und Chor, im Gegensatz zu deutschen Kirchen, voneinander getrennt waren, daß sich zwischen beiden ein neuer Raum schob, der ebenfalls mit dem Schiff in keiner Verbindung stand. Hier wieder ist für

[1]) Gesamtinnenaufnahme bei Hauttmann, Tafel 9.

[2]) Handb. d. dtsch. Kunstdenkmäler, Bd. III.

ihn das bedeutende und besondere Erlebnis, daß dieser Raum im Gegensatz zu allen übrigen und zu allem, was er in Deutschland gesehen, steil nach oben emporsteigt. Diese entscheidenden Eindrücke bringt er mit nach Hause. Dabei hat er alles übersehen, worauf es dem Italiener eigentlich ankam. In der Kemptner Stiftskirche will er nun zu dem im Süden Gesehenen ähnliches schaffen. Schiff und Chor trennt er durch einen besonderen Raum, ohne darauf zu achten, daßso, wie er es plant, die organische Einheit zerstört wird. Schiff und ,,Vierungsraum" läßt er hart aneinanderstoßen, indem er Brücken quer durch den Gewölberaum des Mittelschiffs zieht, vor allem aber gibt er, in Erinnerung an seinen italienischen Eindruck, dem Vierungsraum eine phantastische Höhe (Abb. 3). Gerade diese bizarren Einfälle, gerade diese unitalienischen so völlig andersartigen Elemente lassen in aller Deutlichkeit den Einfluß italienischer Kunst erkennen, und auch, wie abstoßend dem Deutschen damals eine Tambourkuppel erschien. Denn daß der Architekt der Kemptner Kirche die italienischen Raumformen liebte oder auch nur seiner Art entsprechend empfand, geht aus seinem Werk nicht hervor. Er ist der typische Vertreter des künstlerischen Snobismus, dem das Neue, das Andersartige und Moderne imponiert, der es von sich aus wiederholen will, ohne es je verstanden zu haben.

Ihrer Bizarrität wegen mag die Kirche damals Staunen erregt haben, eine Nachfolge hat sie nicht gefunden. Für den Historiker aber ist sie interessant, da sie stärker als jede literarische Überlieferung ein Bild von der Wirkung der italienisierenden Tambourkuppelkirchen auf den Deutschen gibt. Gleichzeitig bestätigt sie aber auch die durch die spätere Entwicklung feststellbare Antipathie der Deutschen einer Tambourkuppelkirche gegenüber überhaupt.

Bevor aber diese sehr bedeutsame Reaktion einsetzt, entstehen noch zwei Tambourkuppelkirchen: das Stift Haug zu Würzburg (1670—91) und der Passauer Dom (1668—78). Passau ist Grenzgebiet. Damals ist es eher Österreich als Deutschland zuzurechnen. Die Familie der Luragho, denen der Architekt des Domes angehörte, hat hauptsächlich in Österreich gewirkt. Der Dom macht einen anderen Eindruck als die Theatinerkirche. Man war hier durch die gotischen Teile gebunden. Die steilen Proportionen, das durchlaufende Seitenschiff, aber auch die Einteilung in einzelne Joche, behielt man bei. Die Vierung aber bekrönt eine hohe achteckige Tambourkuppel. Für die deutsche Entwicklung ist der Bau durch die im Mittelschiff auftretenden Hohlkuppeln wichtig[1]).

Bedeutungsvoller ist die Stift Hauger Kirche[2]). Durch sie lernt auch das nördlicher gelegene Franken die neue Raumform kennen. Im wesentlichen ist der Gesamteindruck der gleiche wie in München: klar begrenzte Räume werden durch große Bögen voneinander getrennt; Vierung und Tambourkuppel, als solche schon vom Eingang aus erkennbar, fassen sie zu einem Ganzen zusammen. Gegenüber diesen für die Deutschen damals entscheidenden Eindrücken sind die Unterschiede zur Theatinerkirche von sekundärer Bedeutung. Immerhin sind sie bezeichnend. Für unser Problem ist vor allem die Abschrägung der

[1]) Abb. in Kunstdenkmäler Bayern, N.-B., Bd. III.

[2]) Ebendort U.-Fr., Bd. 12.

Vierungspfeiler von Wichtigkeit. In der Theatinerkirche (und ebenso in allen gleichartigen italienischen Werken) ist diese Abschrägung so gering, daß sie optisch kaum ins Gewicht fällt. Dadurch ist die Ausscheidung der Kuppel als Raum für sich noch entschiedener. Die Vierung selbst ist ein quadratischer Raum, auf dem das Kreisrund der Kuppel aufsitzt. In Würzburg dagegen beginnt — wenn auch erst ganz zaghaft — durch die breite Abschrägung[1]) der Vierungsraum die Bewegung der Kuppel mitzumachen, d. h. die schon in St. Michael fühlbare Tendenz, untere und obere Raumzone miteinander zu verbinden, kommt hier ein wenig schon wieder zum Vorschein. Damit mag die andere Form der Kuppel zusammenhängen: achteckig statt kreisrund. Es ist ein merkwürdiger Zug, daß im Norden diese Form beliebter ist. Achteckige Kuppeln haben schon der Dom von Salzburg, die Jesuitenkirche zu Innsbruck, Pfarrkirche in Weilheim, Kempten[2]) und schließlich auch Passau.

Die Tambourkuppelkirche verschwindet in Deutschland nicht völlig. Vereinzelt tritt sie hier und dort noch auf, aber sie bildet stets die Ausnahme. Das Ideal deutscher Barockarchitektur ist die Tambourkuppel nie gewesen — nicht einmal für kurze Zeit[3]). Dazu setzte zu schnell die Umwandlung des Raumbildes dieser italienisierenden Kirchen ins Deutsche ein. Es geschah noch vor der endgültigen Vollendung der Stift Hauger Kirche — noch in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts[4]).

Man kehrt selbstverständlich nicht auf die Stilstufe der Michaelskirche und ihrer Nachfolge zurück. Das Neue der italienisierenden Bauten mit dem eigenen Raumgefühl zu verbinden, wird jetzt das Ziel, d. h. man will die komplizierte und künstlerisch reichere Raumanordnung der Tambourkuppelkirchen beibehalten, die für das deutsche Auge aber harte und unschöne Aneinanderfügung dieser Räume fallen lassen, die traditionelle Vereinheitlichung des Raumes wieder durchsetzen.

Die erste Veränderung geschieht mit der Tambourkuppel. Der Gedanke, die Vierung als Raum für sich auszusondern und zum bedeutendsten zu machen, wird von dem Deutschen in seiner ganzen Fruchtbarkeit erkannt. Man fühlt, daß in diesem reichen Raumbild im Gegensatz zur Michaeliskirche noch eine Fülle ungelöster Möglichkeiten schlummerte. Das steile Emporschießen des Tambourkuppelraumes, das nochmalige Aufsetzen eines neuen Raumes war aber unerträglich. Unterer und oberer Raum müssen eine Einheit bilden. Wieder — diesmal mit aller Kraft — dringt dieses Gefühl durch: der Tambour, die hohe

[1]) Sie ist so breit, daß Figurennischen Platz finden.

[2]) Die Auflösung des Tambours der Würzburger Kirche durch Arkaden erinnert an Kempten.

[3]) Hauttmann, a. a. O., S. 165 meint, daß die Hochstufe, 1650—1720, sich um die Rezeption der Basilika und der Tambourkuppel bemüht. Es scheint mir für die deutsche Barockkunst besonders wichtig, daß sie sich gegen die Aufnahme dieser beiden Raumformen geradezu wehrt, nachdem sie in einigen Bauten mit ihr bekannt geworden.

[4]) Es ist deshalb nicht ganz richtig, wenn Wackernagel, Burgers Handbuch, S. 196 die prinzipielle Ablehnung der Tambourkuppel erst für die neue Generation um 1730 annimmt — wenigstens in Deutschland geschieht dies schon 40 bis 50 Jahre früher.



Abb. 1. München. St. Michael



Abb. 2. München. Theatiner Kirche.

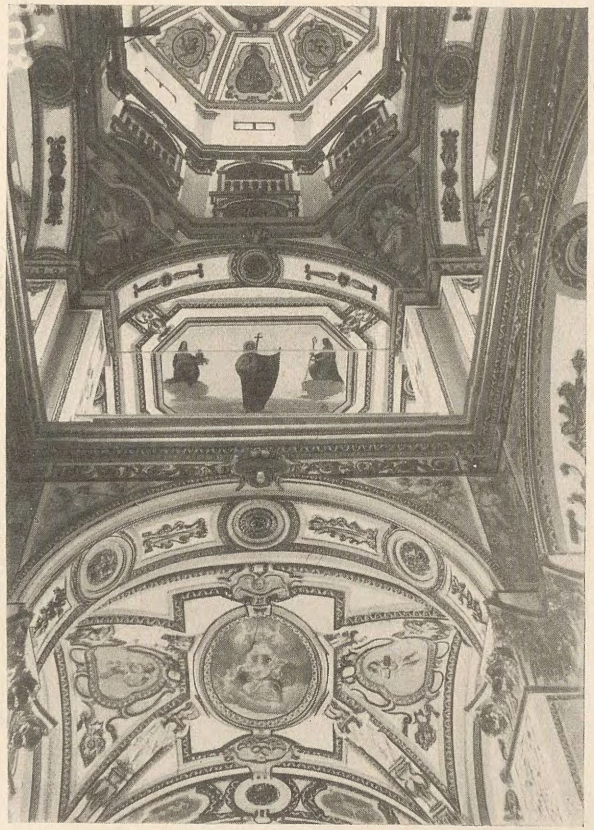


Abb. 3. Kempten. Stiftskirche.
Blick in die Vierungskapelle.



Abb. 4. Altenburg. Stiftskirche.

Kuppelschale, fällt, an ihrer Stelle tritt die Hohlkuppel, das flache Muldengewölbe und die böhmische Kappe.

Damit erhält ein Bau wie St. Marien in der Schnürgasse in Köln seine richtige historische Stellung (1677 von neuem begonnen, 1682 vollendet)[1]. Er ist nicht etwa noch unentwickelt oder zurückgeblieben gegenüber den Tambourkuppelkirchen, er besitzt nicht noch keine reine Tambourkuppel, sondern vollzieht als erster deutscher Bau die von nun ab so häufig wiederholte Umformung. Hier sitzt über der Vierung eine Hohlkuppel; schon vom Eingang aus kann man das Ende des Vierungsraumes erfassen. Nach außen tritt die Kuppel nicht hervor. Vieles andere dagegen ist noch ganz im Stile der italienisierenden Kirchen: basilikale Form, deutlich und klar abgesetzte Querschiffe und das Aufsitzen der Kuppel auf starkem Kranzgesims.

An diesen Punkten setzt dann auch die Korrektur der folgenden Bauten ein. Das Gesims wird verschmälert, durch Dekoration verdeckt und damit die Hohlkuppel noch stärker in den unteren Raum einbezogen. Die Vierungspfeiler werden, wie im Stift Haug, abgeschrägt, die Attika verkleinert und vor allem die Fenster in der Hohlkuppel fortgelassen, welche die Kölner Kuppel doch noch zu einem abgeschlossenen, für sich bestehenden Raume macht. Besonders die Oberpfalz ist reich an diesen Bauten, die als erste Nutzen aus dem Stil der Italienbauten zogen.

Zu nennen sind Waldsassen (1685) und Ensdorf (1694)[2], die eine noch als Basilika errichtet, und deshalb stärker an die Italienbauten erinnernd, die andere wieder zur deutscheren Form der Wandpfeilerkirche zurückkehrend. Dadurch setzen sich die Querarme nicht so scharf ab, also eine neue Korrektur an den Italienbauten. Die Hervorhebung der Vierung wird dagegen beibehalten.

Wie groß der Unterschied zwischen einer italienisierenden Tambourkuppelkirche und ihrer deutschen Umformung ist, zeigt die Klosterkirche Tegernsee, die man mit der Theatinerkirche vergleichen muß[3]. Beides sind basilikale Anlagen, bei beiden tritt das Querschiff deutlich hervor, in der Einzelbehandlung und der Dekoration gehören sie der gleichen Stilstufe an. Durch die Flachkuppel aber, das fast vollständige Fortlassen der Attika, Abschrägung der Vierungspfeiler und damit Verbreiterung der Gewölbezwickel sind entscheidende Veränderungen bewirkt. Tambour- und Hohlkuppel erscheinen fast als polare Gegensätze. Wenn man von Plastik des Raumes sprechen darf, ist der Raum der Tambourkuppel mit dem Meißel aus Stein gehauen, der der Flachkuppel mit der Hand aus Ton modelliert.

Das Gefühl, der Raum sei von unten an ausgehöhlt worden, wird verstärkt, wenn an Stelle der Flach- oder Hohlkuppel die böhmische Kappe tritt. Diese Form der Vierungswölbung bedeutet einen neuen Vorstoß des traditionellen deutschen Raumgefühls. Selbst das Kranzgesims unter der Kuppel wurde noch als zu starker Trennungsstrich empfunden. So muß es ganz verschwinden, denn

[1]) Abb. Rhein. Kunstdenkmäler, Bd. VII.

[2]) Abb. Kunstdenkmäler Bayern, O.-Pf., Bd. 14, 15.

[3]) Abb. ebendort, O.-B., Tafel 204.

optisch ist die böhmische Kappe nichts anderes als eine Verschmelzung der Zwickel mit der Kuppel. Zum ersten Male tritt in Deutschland die böhmische Kappe in der Martinskirche in Bamberg auf, ferner in Michelfeld (1690) und Speinshart (1690)[1].

Wo man diese Wölbungsform nicht anwendet — und sie tritt nicht allzu häufig auf — verringert man den räumlichen Eigenwert der Flachkuppel soweit wie irgend möglich. Das Gesims der Kuppel wird, wie in Weißenau (1717) und Groß-Komburg (1707)[2]) zum rein dekorativen Stuckornament oder wie in Oberschönenfeld (1718) zum gemalten Streifen reduziert.

Daneben stehen Werke, die das Vierungsgewölbe der Kölner Kirche, die Hohlkuppel, beibehalten — also nicht soweit gehen wie die Bauten mit Flachkuppeln und böhmischer Kappe. Beispiele dafür St. Mang in Füßen (1701) und die Kirche in Gerlachsheim (1721)[3]. Schönthal (1708) besitzt sogar einen allerdings unbeleuchteten Tambour. Es gehört zu den Nachzüglern der Tambourkuppelkirchen wie der Fuldaer Dom (1704), Weingarten (1715), Münster Schwarzach (1727), die Mannheimer Jesuitenkirche (1733) und die zu Büren (1754).

Der Fuldaer Dom[4]) ist der Theatinerkirche und dem Stift Haug so verwandt, daß mit einem neuen Einfluß italienischer Kirchenraumkunst gerechnewerden muß. Abgesehen von den nicht übermäßig stark mitsprechenden Vert änderungen im Mittelschiff, ist fast alles beibehalten worden: die basilikale Anlage, die Tambourkuppel und ihr schweres Gesims. Dem ,,Besten der Epoche" (Dehio) würde ich diese Kirche nicht zuzählen. Vielleicht in Italien, in Deutschland nicht. Dafür ist sie zu fremdartig, weist zu wenig in die Zukunft, ihr Architekt ahnte nichts von den Problemen, mit denen andere in gleichzeitigen Bauten sich beschäftigten. Wie fremd und kalt den Deutschen auch heute noch die rein tektonischen Formen einer Tambourkuppelkirche berühren, beweist ein Ausspruch Hauttmanns über Weingarten: ,,Das starke Vortreten der fremden Elemente in Verbindung mit einer gesuchten Monumentalität gibt der Kirche einen unerfreulichen Zug kalter Größe". Kalte Größe — dieses Epitheton ließe sich noch berechtigter auf Fulda anwenden. In Weingarten[5]) wirkt das unvermutete Hereinplatzen der Tambourkuppel außerdem noch unerfreulich; die modellierten, mächtig ausgehöhlten Formen des Mittelschiffs passen nicht zu den rein tektonischen und eindeutig begrenzten der Tambourkuppel. Vielleicht ist die Verantwortung für sie einem Italiener, Frisoni, zuzuschreiben. Eine Flachkuppel hätte jedenfalls besser gewirkt. Sehr wahrscheinlich hat aber auch die Rücksicht auf den Gesamtaufbau des Klosters mitgesprochen[6]. Die anderen drei Kirchen besitzen keine reinen Tambourkuppeln mehr. Tambourzone und Kuppelschale gehen ineinander über[7].

---

[1]) Abb. Kunstdenkmäler Bayern, O.-Pf., Bd. XI, Hauttmann, Taf. 12.
[2]) Abb. Hauttmann, Tafel 16. [3]) Abb. ebendort, Tafel 11, Kunstdenkmäler Baden IV, 2.
[4]) Abb. Popp, Barockarchitektur in Deutschland, S. 46. [5]) Hauttmann, Tafel 10.
[6]) Vgl. Herrmann, Der hochbarocke Klostertypus, Dissertation Leipzig 1924.
[7]) Interessant sind die Veränderungen, die die Tambourkuppel innen und außen erfahren hat. Die Kuppel in ihrer formalen Entwicklung wäre einer eingehenderen Untersuchung würdig.

Mannheim und Büren[1]) sind für die Entwicklung von untergeordneter Bedeutung, auf Münster Schwarzach wird noch kurz zurückzukommen sein. Im Gegensatz zu diesen Bauten haben Weingarten und Fulda trotz ihres teilweise rückständigen Charakters historische Bedeutung: noch einmal zeigen sie im Anfange des 18. Jahrhunderts der Generation die großzügige Komposition einzelner für sich bestehender Raumkörper.

Denn bisher hatte sich der deutsche Kirchenbau ausschließlich mit der italienischen Vierungsform auseinandergesetzt. Verwertung wie Umformung erschien am nötigsten. Die Tambourkuppel war die fruchtbarste Idee der ganzen Raumanlage, aber dem Deutschen auch die inadäquateste Ausdrucksform. Indem er dur chsie zu der neuen Form des ausgehöhlten Raumes gelang, eröffneten sich für die gänzliche Umgestaltung des Kirchenraumes neue Perspektiven. Er verwertet den Eindruck einer Zusammenfügung großer Räume, die rein italienische Komposition auf die gleiche Weise umformend, wie die Tambourkuppel.

Ein wichtiger Markstein auf diesem Wege ist die Magdalenenkirche von Altötting (1697)[2]). Die Querschiffe sind hier oval abgeschlossen. Durch diese Form fließt, genau wie bei der böhmischen Kappe, das Gewölbe mehr mit dem unteren Raume zusammen, der Vierungsbogen erhält eine weniger tektonisch starre Gestalt. Dieser Gedanke ist hier allerdings noch unentwickelt, da nur der Abschluß der Querarme oval gebildet ist, ihre Seitenmauern dagegen als gerade Flächen verlaufen und deshalb im spitzen Winkel gegen den ovalen Abschluß anstoßen. Wichtig ist noch, daß das Mittelschiff durch Fortfall der Gurte einen einheitlichen Raum darstellt und somit zum Hauptraum wird, während die Vierung nur durch ein dekoratives Loch in der Decke gekennzeichnet ist. Damit steht die Magdalenenkirche einerseits noch in Verbindung mit St. Michael und seiner Nachfolge, weist aber andererseits schon auf einen so bedeutenden Bau, wie Vierzehnheiligen.

Dem rationalen Geiste der Romanen mußte eine derartig „unlogische" Anlage auch unvollkommen und mißraten erscheinen. Sicherlich ist Altötting noch unentwickelt, doch der Deutsche vermochte es, gerade das Unlogische zum künstlerischen Prinzip emporzuheben. Banz ist dafür das vollendetste Beispiel[3]). Wo man Gurte erwartet, sitzt hier das Gewölbe und umgekehrt, von Pilastern, auf denen sonst Arkadenbögen ruhen, gehen Gewölbegurte aus, Pilaster, die sonst die Gurte tragen, haben hier nur dekorative Aufgabe[4]). Überall wird Unklarheit gesucht — im bewußten Gegensatz von Wand und Gewölbe, wie in der Linienführung der Pfeiler und Gurte. Aber trotz dieser komplizierten Raumgestaltung haben sich auch in diesem Bau wichtige Gedanken der italienisierenden Kirchen niedergeschlagen. Banz vertritt den Typus der deutschen „Wandpfeilerkirche". Das einheitliche Tonnengewölbe St. Michaels und der verwandten

[1]) Abb. Braun II, 15, 16; I, 12, 13.

[2]) Abb. ebendort II, 10, 11.

[3]) Grundriß bei Hauttmann, S. 145, Abb. Taf. 13.

[4]) Vgl. Frankl, Entwicklungsphasen der modernen Baukunst, S. 77 und eingehende Beschreibung, S. 74ff.

Bauten ist hier jedoch aufgeteilt in drei große voneinander geschiedene Räume, und wenigstens das Hauptgewölbe in der Mitte wird schon von unten an durch die Mittelpfeiler angedeutet.

Sieht man die Bauten oder überhaupt die Kunst des 18. Jahrhunderts als eine fortschreitende Verunklärung und Komplizierung der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts an, so müßte die Entwicklung von Banz aus weiter auf diesem Wege schreiten, es müßten Werke entstehen, die noch schwieriger zu erfassen sind und noch stärker als Banz eine Verflechtung und Durchdringung aller Formen und Räume zu erzielen versuchten. Aber in Wirklichkeit geht die Entwicklung andere Bahnen. In der Tendenz zur Verunklärung ist mit Banz ein Höhepunkt erreicht[1]. Bald nach diesem Bau findet in der Entwicklung des deutschen Kirchenbaues ein Umbruch statt. Zum ersten Male seit den Anfängen des Barock schlägt die Baukunst prinzipiell neue Bahnen ein. Dies geschieht allerdings nur in Deutschland und deshalb ist es wohl angebracht, hier einzuhalten und die Kirchenraumkunst Österreichs zu betrachten.

Es wird sich zeigen, daß diese Kunst sich wesentlich anders entwickelt als die eben betrachtete. Verschiedene Voraussetzungen sind zum Teil die Ursachen dafür. Deutschland lernt die italienische Kunst auf eigenem Boden erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kennen, bis dahin schafft es im wesentlichen aus eigenen Kräften — Österreich beginnt den Weg sofort mit „Italienbauten". Es ist dies selbstverständlich kein Zufall, sondern durch eine völlig verschiedene Einstellung beider Völker zu künstlerischen Dingen bestimmt, worauf aber erst weiter unten eingegangen wird[2].

In Deutschland war der erste Barockbau ein selbständiges, einzigartiges Werk von hoher Qualität, das Anregungen aus Italien wohl in sich aufnahm, vor allem aber in starkem Gegensatz zu allen italienischen Bauten stand: St. Michael in München. In Österreich steht am Anfang der Entwicklung (die um ein Geringes später als in Deutschland einsetzt) ein rein italienischer Kirchenbau, von einem Italiener errichtet: Die Peterskirche zu Krakau (1597 bis 1619)[3]. Die Abweichungen vom Gesu oder dem fast gleichzeitigen St. Andrea delle Valle (1594 beg.) sind so gering, daß sie nur dem geübteren Auge auffallen, für den Raumeindruck aber kaum von Einfluß sind: Hier und dort eine hohe

[1]) Meiner Ansicht nach ist es deshalb auch vollständig unmöglich, daß Joh. Dientzenhofer sowohl der Architekt des Fuldauer Doms wie der Banzer Klosterkirche gewesen sei. Beide Kirchen bedeuten polare Gegensätze der Raumanschauung. Nur 6 Jahre liegen zwischen dem Baubeginn von Fulda und Banz. Beim größten Verständnis für die künstlerische Geschmackswandlung ein und desselben Menschen ist ein solcher Unterschied doch unmöglich glaubhaft. Die Zuschreibung gründet sich überdies nur auf eine ganz vage und unbegründete Annahme Weigmanns (Bamberg. Baumeisterfamilie, S. 121), deren einzige archivalische Stütze ein Vertrag zwischen Banz und Joh. D. über die Reparierung einer Klostermauer (!) ist. In dem 3. Band seiner Geschichte der deutschen Kunst (S. 358), der erst nach Fertigstellung dieser Arbeit erschien, kommt Dehio zu dem gleichen Ergebnis.

[2]) Die folgende Darstellung der österr. kirchlichen Architektur leidet unter dem Mangel an Vorarbeiten. Der prinzipielle Unterschied deutscher Architektur gegenüber läßt sich aber, glaube ich, auch an dem bisher veröffentlichten oder mir bekannten Material erkennen.

[3]) Abb. A. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau, München 1911.

Tambourkuppel über der Vierung, scharf abgesetztes Querschiff, Chor und basilikales Mittelschiff. Der Krakauer Bau ist also von gleichem künstlerischen Charakter wie die 70 Jahre spätere Theatinerkirche in München; beide Werke könnten ebensogut in Italien stehen, müssen im Grunde diesem Kunstkreis zugezählt werden. Die kunsthistorische Stellung der österreichischen Kirche ist aber völlig anders als die der deutschen. Die Theatinerkirche bedeutete eine Unterbrechung der heimischen Tradition und zugleich einen Antrieb zu neuem großartigeren Schaffen, durch Opposition hervorgerufen. Sie blieb Episode. Die Krakauer Kirche ist der Anstoß zur österreichischen Barockarchitektur oder bedeutet zum mindesten ihren machtvollen Auftakt und findet eine zahlreiche Nachfolge. Nach einer kurzen Zeit des Nachgebens stemmt sich der Deutsche gegen diese Kunst, deren Wesensfremdheit er spürt — der Österreicher erkennt sie freudig an, da er in ihr viel Wesensverwandtes findet. Der Deutsche nimmt italienische Anregungen zu dem Zeitpunkte auf, wo er fühlt, daß er von sich aus nicht mehr weiter kann, der Österreicher, wo er sich stark genug weiß, die Kunst des italienischen Volkes in seinem Sinne weiter zu bilden.

Denn läßt die Krakauer Kirche auch kaum etwas spezifisch Österreichisches erkennen, so dringen in die weitere Entwicklung immer mehr und mehr heimatlich-nordische Elemente ein, wenn auch die Verwandtschaft mit der italienischen Kunst nie ganz verleugnet wird. Die Tambourkuppel war auch für Österreich etwas Neues, die basilikale Anlage — in Deutschland verhältnismäßig selten angewandt — trifft man in Österreich schon 10 Jahre vor dem Krakauer Bau in der Kirche von Loosdorf (1587—88) an[1]). Bevor aber noch die Peterskirche in Krakau vollendet war, entsteht an der Westgrenze Österreichs ein ebenso großartiger und noch bedeutsamerer Bau, der Salzburger Dom (1611—19)[2]).

Die große Tambourkuppelkirche weist einige Veränderungen auf, die zum Teil der späteren Entstehungszeit, zum Teil aber wohl auch nordischen Einflüssen zuzuschreiben sind, obwohl wiederum nur italienische Architekten am Werke sind. Die achteckige Form des Tambours, die Lichtfülle des Chors, das weite Ausladen der zu einheitlichen Räumen zusammengefaßten Querschiffarme — dies alles wäre zur gleichen Zeit in Italien wohl noch nicht möglich gewesen. Kurz darauf, 1627, benützte man im Neubau der Innsbrucker Jesuitenkirche den Salzburger Dom als Vorbild[3]). Dieses allein beweist schon, daß die Raumform einer derartigen Tambourkuppelkirche dem Österreicher ganz im Gegensatze zum Deutschen zusagte. Noch stärker sind hier nordische (also Deutschland und Österreich gemeinsame) Elemente eingedrungen: der gesamte Aufbau des Mittelschiffs, die Querschiffsbrücken, der Umgang um den (wieder achteckigen) Tambour. Wichtiger aber ist, daß in dem kurzen Zeitraum von 30 Jahren auf österreichischem Boden schon drei große und voll entwickelte Tambourkuppelkirchen erstanden, während Deutschland diese Raumform noch gar nicht kannte, sondern in den Jesuitenkirchen das Schema der Münchener Michaelskirche weiter

[1]) Abb. Österr. Kunsttopographie, Bd. III.
[2]) Abb. Wackernagel, a. a. O., Abb. 31.
[3]) Braun, S. 167 u. 177ff., Abb. II, 5 u. 6.

ausbaute. Selbst die Basilika fehlt in Deutschland fast ganz, Österreich ist aufs engste mit ihr vertraut[1]).

So stand Österreich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mit seinen bedeutenden Werken kirchlicher Architektur in stärkerem Gegensatz zu Deutschland als zu Italien.

Der 30jährige Krieg bewirkt auch hier eine Unterbrechung. Aber während mit der neuen Jahrhunderthälfte in Deutschland fühlbar auch ein neuer Stil einsetzt, schreitet Österreich gleichmäßiger auf dem schon vor dem Kriege eingeschlagenen Wege fort.

So bedeutet auch die Kirche auf dem Heiligen Berg bei Olmütz (1669)[2]) für Österreich nichts grundsätzlich Neues, während die fast gleichzeitigen Kirchen der Theatiner in München und des Stift Haug in Würzburg eine Umwälzung des ganzen Kunstschaffens hergerufen hatten. Und während selbst um diese Zeit in Deutschland die Basilika nicht allzu häufig auftritt, ist sie in Österreich in den bedeutenderen Werken die Regel[3]).

Doch ungefähr zur gleichen Zeit wie in Deutschland wird auch in Österreich das italienische Kirchenraumschema umgewandelt. In Olmütz sind die Abweichungen ganz ähnliche wie in Würzburg. Besonders die in beiden Kirchen übereinstimmende Behandlung der Vierungspfeiler ist auffallend. In der Jesuitenkirche von Klattau besitzt Österreich ein ähnliches Werk wie Deutschland in der Klosterkirche von Waldsassen: eine Basilika mit Querschiff und einer Flachkuppel über der Vierung. Während aber Waldsassen Deutschlands Abneigung gegen die Tambourkuppel und das Raumschema überhaupt zum Ausdruck bringt — eine Abneigung, die durch die weitere Entwicklung eindeutig zu beweisen ist — kommt der böhmisch-österreichischen Kirche eine gleiche programmatische Bedeutung nicht zu. Man wollte das Raumbild der italienischen Tambourkuppelkirche wohl auch verändern und bereichern, gegen ein bewußtes Auflehnen aber sprechen die vielen großartigen Tambourkuppelkirchen, die in Österreich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts noch entstanden. Vielleicht kann man aber feststellen, daß in dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts in Österreich zwar keine Reaktion gegen die Raumform der Tambourkuppel stattfand, die Flachkuppeln der Klattauer Kirche und der Barnabitenkirche (1660) und Dominikanerkirche (Kuppel 1670) in Wien und die Kirche in Maria Taferl

---

[1]) Beispiele außer den oben angeführten: Krakau, St. Anna, 1595, Krems, Pfarrkirche (1616), Alt-Bunzlau (1617), Göttweig (1620), Universitätskirche Wien (1627), Dominikanerkirche (1630) (Abb. Riesenhuber, Österr. Barockkirchen, Linz 1924. Berühmte Kunststätten Wien u. Krakau, Topogr. Bd. III, Inventar Böhmen, Bd. XV).

[2]) Prokop, Die Markgrafschaft Mähren IV, Fig. 13, 14. 20 Jahre früher erhält die Salvatorkirche in Prag eine Tambourkuppel (Berühmte Kunststätten, Abb. 94).

[3]) Außer in Olmütz z. B. noch in Königgrätz (1654), der Jesuitenkirche v. Klattau (1656), in Plaß (1661), Geras (1660), St. Marein (1667), Georgs- und Ignazkirche in Prag (1668), Trinitatiskirche in Klosterle (1670), Maria Plain bei Salzburg (1671) und vielen anderen (Inventar Böhmen, Bd. 19, 7, 37, und der Topogr., Bd. 5 u. 11, berühmte Kunststätt. Prag).

aber das Aufkommen von Kräften anzeigen, die zu einer Fort- und Umbildung der italienisierenden Baukunst drängen[1]).

Weitaus wichtiger als diese Bauten scheint mir St. Michael in Olmütz zu sein (1676)[2]). Über jedem Joch der dreischiffigen Kirche schwebt eine Kuppel, von denen die mittelste eine regelrecht durchgebildete Tambourkuppel ist, während der ersten und dritten der Tambour fehlt, die hohen Kuppelschalen aber von Fenstern durchbrochen sind. Hierin spricht sich vor allem — im stärksten Gegensatz zu Deutschland — die Liebe zur Kuppel und der dadurch bedingten Raumform aus. Sicherlich ist es wichtig, und verbindet Deutschland und Österreich zu einem gemeinsamen Kunstgebiet gegenüber dem Süden, daß hier an zwei Stellen die klare Raumzone des Tambours fehlt, aber wie gering sind im Grunde dabei die Veränderungen an der österreichischen Kirche, wenn man an ähnliche Kirchen in Deutschland denkt (z. B. Füssen, St. Mang). In Olmütz ist nichts von dem ganzen raumtrennenden Formenapparat der rein italienischen Tambourkuppelkirche aufgegeben worden. Auf schwerem breitem Gesims sitzen die Kuppeln, auch die tambourlosen, die Vierungsbögen sind alle breit und stark, ebenso die Pfeiler — ja alle diese Formen sind sogar noch stärker und größer gemacht, als es in Italien üblich. Hauptsächlich in dieser Übersteigerung liegt der Gegensatz zu St. Giustina in Padua[3]), die womöglich als Vorbild diente. Durch nichts wurde die scharfe Trennung der Kuppel vom Schiffsraum, durch den Vierungsbogen hervorgerufen, gemildert.

Eine Tendenz kommt aber auch hier schon zum Ausdruck, die von nun an die herrschende in der österreichischen kirchlichen Barockarchitektur werden sollte: die Vorliebe für den Zentralraum. Aber während diese Entwicklung in Deutschland erst um 1720/30 einsetzt, bis dahin der Zentralraum nur eine untergeordnete Rolle spielt, ist in Österreich schon von ca. 1680/90 ab fast ein jeder bedeutendere Kirchenbau entweder ein reiner Zentralbau oder doch stark mit Zentralbaugedanken durchsetzt. Eine Ausnahme bilden vor allem die großen Klosterkirchen und einige böhmische Bauten.

Eingeleitet werden diese Zentralräume durch die Wiener Servitenkirche (1651—70). An einem ovalen Hauptraum sind in der Diagonalen vier kleine rund abgeschlossene, in der Querachse größere rechteckige Kapellen, in der Längsachse die Eingangshalle und der Chor angefügt. Die Kirche steht noch in enger Verbindung mit reinen Langhausbauten, ist ein zentralisierter Langhausbau, kein longitudinal geschalteter Zentralraum; das Gewölbe ist in keiner Weise aus dem ovalen Grundriß heraus entwickelt, im Grunde ist es ein abgeplattetes und an den Ecken abgerundetes Tonnengewölbe mit Stichkappen über den Fenstern.

Doch wurde diese Grundrißform in hohem Maße fruchtbar. Von besonderer Bedeutung ist die Anwendung der ovalen Raumform, die von nun ab für öster-

[1]) Wenn die hohe Kuppel über dem Chor der Königgr. K. ursprünglich ist, was mir aber noch nicht ganz sicher scheint, dann wäre schon um 1660 die erste tambourlose Kuppel geschaffen worden.

[2]) Prokop, Fig. 1320.

[3]) Bauformenbibliothek, Bd. 15, S. 206.

reichische Zentralbauten üblich wurde. Auch Italien war schon zu dieser „Erweichung" des reinen kreisrunden Zentralraumes gelangt. Ovale Kirchenräume sind dort aber nur ein kleiner Nebenast vom großen Stamme der kirchlichen Baukunst überhaupt, während sie im Norden geradezu als ein Kennzeichen österreichischer Kunst angesehen werden können.

In der Kajetanerkirche in Salzburg (1685—97) wird zum ersten Male der Grundriß der Servitenkirche wieder aufgenommen[1]). Könnte man durch die Wölbungsform der Servitenkirche und die Flachkuppeln der oben genannten Bauten irrtümlich annehmen, auch Österreich empfände ein ausgesprochenes Mißbehagen gegen die hochsteigende und raumaufbrechende Form der Tambourkuppel, so wird durch die Kajetanerkirche diese Ansicht aufs deutlichste widerlegt. Über 30 Jahre liegen zwischen beiden Bauten — der Ovalraum der Salzburger Kirche ist von einer Tambourkuppel bekrönt, die sich in ihrer Zusammensetzung, in ihrem starken Hochdrang und in der klaren Absetzung der einzelnen Raumzonen in nichts von der Tambourkuppel des Salzburger oder Krakauer Domes unterscheidet.

Es ist hier nicht der Ort für eine genaue Darstellung des österreichischen Kirchenbaues. Deshalb sei von den bedeutendsten Salzburger Bauten dieser Zeit, der Kajetanerkirche und der Ehrhardkirche (1685—89), Fischers Dreifaltigkeit- und Kollegienkirche (1694 resp. 1696)[2]), das allen gemeinsame und für den österreichischen Stil Charakteristische hervorgehoben. Sie alle besitzen Tambourkuppeln. Die deutsches Kunstempfinden verletzende Aufeinanderfügung großer kubischer Räume ist durch nichts gemildert. Ja, die Höhe dieser Kuppelräume ist Italien gegenüber vielleicht noch gesteigert worden. In der Kollegienkirche und den beiden Zuccalischen Bauten ist dies Emporreißen des Raumes besonders fühlbar. Der grundsätzliche Unterschied deutschen und österreichischen Barockstils geht noch weiter. Das, was jeden dieser Räume mehr mit Italien als mit Deutschland verbindet, ist die Vorherrschaft des Körpers über dem Raum. In welchem gleichzeitigen deutschen Bau sprechen die architektonischen Formen so stark wie in der Kajetanerkirche, welcher deutsche Architekt hätte auf die Durchbildung der großen Formen so viel Wert gelegt, wie Fischer in der Kollegienkirche! Auf starkem Gesimse ruhen die Kuppeln, breite Gurte bilden die Vierungsbogen und trennen Raum von Raum, riesige Pilaster auf hohem Sockel gliedern die Wände, Nischen oder Balkone mit rein architektonischem Rahmen füllen die Zwischenräume. Das alles ist italienisch gedacht, und ebenso italienisch ist die klare Sonderung einfach begrenzter Räume. Die Kollegienkirche setzt sich aus zehn Raumkörpern zusammen, von denen vier — die ovalen Seitenkapellen — von den anderen großen Raumteilen — den vier Kreuzarmen, der Vierung und der Tambourkuppel — fast völlig getrennt sind. Die Wände dieser Kirchen könnte man fast ohne jede Veränderung

[1]) Abb. Topogr., Bd. 9. Die andere Wurzel dieses Baues ist vielleicht in Prag in der Kreuzherrenkirche (1676) zu finden, einem fast kreisrunden Zentralbau mit Seitenkapelle und Tambourkuppel, in der schon vieles von dem enthalten ist, was Fischer v. Erlach später in der Karlskirche verwirklicht hat.

[2]) Abb. Topogr., Bd. 9.



Abb. 6. Ingolstadt. Franziskanerkirche.



Abb. 8. Prag. Nikolauskirche auf der Kleinseite.



Abb. 5. Klosterkirche Berg am Laim.



Abb. 7. Klosterkirche Zwiefalten.

auf eine Außenfassade übertragen, was immer ein Zeichen für den geringen Einfluß des Raumes auf die Körperformen ist[1]).

Der Gegensatz zur deutschen Architektur tritt klar hervor. Doch auch Italien gegenüber ist vieles verändert und weiter gebildet worden. Das Österreichische an diesen Bauten ist die Übersteigerung, die Vergrößerung aller Formen. Die Riesenpilaster der Kajetanerkirche, die gewaltigen Säulen vor dem Hochaltar der Kollegienkirche sind Beispiele dafür. Damit wachsen alle Formen, Gesimse werden verbreitert, die runden Wulste eines Profils werden dicker und stärker, Formen, die man nur im kleinen Formate gewohnt ist, werden unbedenklich ins Monumentale übertragen, so die Konsolen an den Turmbekrönungen der Kollegienkirche oder die riesigen geschweiften Giebel eines Hildebrand. Durch die Vergrößerung und die einfache Kurvierung der Formen dringt Bewegung in sie ein. Das Übergroße, Übermenschliche ist der bezeichnendste Zug österreichischer Barockarchitektur. Wie an den Formen tritt dies auch in der Raumgestaltung auf. Höhe und Weite der Räume nimmt zu.

Damit ist ein wichtiger Punkt zur Unterscheidung österreichischer und italienischer und andererseits deutscher Raumanschauung berührt. Der italienische Kirchenbau ist nie, auch in den wildesten und extravagantesten Schöpfungen, Raumkunst reiner Art. Raum ist etwas Unfaßbares. Jede formende Gestaltung ist seinem eigentlichen Charakter entgegengesetzt. Wo aber der Raum in die primären Formen, wie Halbkreis und rechter Winkel eingespannt ist, überwiegen die Formen an Bedeutung den Raum — die Form herrscht über dem Raum; er wird in eine ideelle Gestalt eingepreßt, die sich mit seinem expansiven und allerfüllenden Charakter nicht vereinen läßt.

Grundsätzlich steht Österreich auf der gleichen Stufe. In seiner Vorliebe für ovale Kirchenräume kommt jedoch ein Unterschied österreichischer und italienischer Raumauffassung zum Ausdruck[2]). Der Ovalraum ist hier nicht, wie in Italien, eine neue Form des Zentralraumes, sondern der neue Typus des Kirchenbaues überhaupt, er tritt an die Stelle reiner Zentral- und Longitudinalbauten. Jede kreisrunde Form, wozu auch die Tambourkuppel gehört, zwingt den Raum in eine Gestalt, die seinem Charakter entgegengesetzt ist, während jede ovale Form ihm näherkommt. Es ist eine mehr zufällige Gestalt, die mehr den Eindruck des Entstehenden als des kristallinisch Feststehenden erweckt.

Österreich schreitet auf diesem Wege weiter fort. Die Ovalform, die bei Berninis St. Andrea al Quirinale das glatt durchlaufende Kranzgesims in seiner Raumwirkung scharf abschwächt, wird in Österreich weitaus stärker betont. Während Berninis Raum von einem glatten Mauerring umschlossen ist (die Kapellen wirken nur wie Einschnitte in diesen) sind in der Peterskirche in Wien (1702) oder in Kremsier (1737)[3]) die Wände geöffnet — hohe große Kapellen

[1]) Besonders deutlich in der Kollegien- und der Ehrhardkirche.

[2]) Die bekanntesten Ovalräume sind: Servitenkirche, Kajetanerkirche, Gabel, Peterskirche in Wien, Jarmeritz, Karlskirche, Salisianerinnenkirche in Wien, Hafnerberg, Kundratitz, Altenberg, Karlsbad, Wodolka, Kremsier, Dreieichen, Piaristenkirche in Wien. Kreisrunde Zentralräume außer der Ehrhardkirche noch: Frain, Kiritein, Maria-Teinitz, Groß-Siegharts und Chlum.

[3]) Abb. Prokop, Fig. 1289, 1351.

erweitern den nicht mehr so eng gefaßten Raum. In gleichem Sinne verändern sich die Einzelformen: die rechteckigen Fenster weichen mit Vorliebe ovalen, die kreisrunden gedrückten Bogen. Überall wird die kristallinisch klare Form zu einer weicheren, freieren umgestaltet. Einen weiteren Schritt auf diesem Wege bedeutet es, wenn vom Anfange des 18. Jahrhunderts an in Österreich vielfach die klare Raumzone des Tambours fortfällt oder der Tambour zwar beibehalten, aber die Kuppelschalung niedriger gestaltet und der Raum in freierer Art nur durch die ovale Form der Kuppel eingeschlossen wird.

Die italienische Raumanschauung wird also durch Österreich verändert und weitergebildet. Der Unterschied ist aber nur graduell. Das Verhältnis von Raum zu Form verschiebt sich zugunsten des ersteren, das Primat behält aber weiterhin die Form. Die Bedeutung des österreichischen Barockstils ist es, eine Synthese von südlicher und nordischer Kunstauffassung gefunden zu haben. Die Kälte, die der nordische Mensch in jeder dieser Zeit angehörenden Kirche Italiens empfindet, und die durch die Vorherrschaft aller Formen hervorgerufen wird, fehlt bei den österreichischen Kirchen völlig, ohne daß aber der tektonisch klare Aufbau der Italiener aufgegeben ist. Gerade in diesem letzten Punkte unterscheidet sich aber der österreichische vom deutschen Stil, und deshalb ist es in dieser Arbeit, die der Verschiedenheit beider gewidmet ist, wichtig, näher darauf einzugehen.

Trotz aller Momente, die dem Raum ein freieres Dasein gewähren, verzichtet der Österreicher nie auf die starke und kräftige Abtrennung der einzelnen Raumkörper durch architektonische Formen. In wie hohem Maße dies in den Salzburger Kirchen der Fall ist, wurde erwähnt. Auch in den folgenden Bauten, wie der Laurenzkirche in Gabel (1699), der Frainer Schloßkirche (1700) und der Peterskirche in Wien (1702)[1]) wird die Tambourkuppel vom unteren Raum durch ein breites Kranzgesims getrennt, und von der gleichen raumtrennenden Kraft sind die Gurte der Vierungsbogen. In rechten Winkeln stoßen die Kapellen an dem Hauptraum an. Der Mauer wird weiterhin große Bedeutung beigemessen.

Die 20 Jahre nach der Kollegienkirche entstandene Karlskirche in Wien (1716)[2]) hat daran noch nichts geändert, ja die Vorherrschaft der Formen hat eher zu- als abgenommen. Nie baute ein deutscher Architekt eine Kirche, in der die Seitenräume vom Hauptraum und die einzelnen Zonen dieses Hauptraumes wiederum voneinander so streng abgeteilt sind, wie hier. Das gleiche gilt von der Jarmeritzer Schloßkirche (1715), von der Kirche in Makowa (1719) und der zehn Jahre später entstandenen Salesianerinnenkirche in Wien, wo im Wesentlichen der Raumanschauung keine Umbildung stattfand[3]).

Zu diesen Bauten, die während der Blütezeit des österreichischen Stils erstanden, kommen die hinzu, die das Schema der longitudinalen Tambourkuppelkirchen weiter bildeten. Vor allem die Kirchen der großen Klöster: Melk (1702) und die allerdings nur geplanten von Göttweig (1718), der Invalidenkirche

[1]) Prokop, Fig. 1285, 1345.

[2]) Wackernagel, a. a. O., Tafel VI.

[3]) Prokop, Fig. 1348, Inventar Böhmen, Bd. 13.

von Karolinenthal (1731), Klosterneuburg (1730) und, schon der nächsten Epoche zuzählend, Klosterbruck (1748)[1]). Melk bietet das schönste Beispiel für den österreichischen Stil, der sich vom italienischen wie vom deutschen deutlich absetzt. Ein Raum ist hier geschaffen von einem rauschenden Fortissimo, wie er in Italien nicht zu finden sein wird, aber dennoch im engsten Zusammenhang mit der italienischen Raumaufteilung, wie es in Deutschland nur bei Werken der Fall ist, die nicht zu seinen persönlichsten gehören. Melk dagegen ist vielleicht der für Österreich typischste Bau und einer seiner qualitätsvollsten Werke. Die anderen Klosterkirchen wären Melk ähnlich geworden. Sie alle behalten die hohe Tambourkuppel bei, nicht zuletzt wegen der machtvollen Außenerscheinung.

Sonst gehören reine Longitudinalbauten unter den bedeutenderen Werken zu den Ausnahmen. Eine davon ist die Nikolauskirche auf der Kleinseite in Prag, 1703 begonnen, bis 1711 das Langhaus erbaut und diesem erst 1739—52 die Kuppel hinzugefügt[2]). Daß man 1703 eine reine Tambourkuppelkirche plante, geschah auch in Deutschland z. B. in Maria-Einsiedeln (1704), daß man die Tambourkuppel aber 36 Jahre später auch ausführte, ist dort undenkbar. In Einsiedeln errichtete man schon 1721 unter Verwerfung des alten Planes eine der vollständig neuen Raumanschauung entsprechende Kirche mit Flachkuppel[3]).

Ungefähr von 1720 ab entstehen auch in Österreich vielfach tambourlose Kuppelkirchen. Während aber in Deutschland diese Reduktion des italienischen Formenapparates schon 30 bis 40 Jahre früher einsetzt und (wie noch gezeigt werden soll) eine völlige Umwälzung der Raumanschauung zur Folge hat, wird in Österreich das Bild der Kirchen nicht so wesentlich verändert, seine künstlerische Grundeinstellung bleibt die gleiche, was schon daraus ersichtlich, daß man die Tambourkuppel ja nicht endgültig verbannt. Weiter wie bisher räumt man den Formen die größte Bedeutung zu, die einzelnen Raumteile werden nach wie vor durch klare Körperformen voneinander getrennt, die Kuppelschale behält in der Regel die hohe, fast halbkreisförmige Gestalt bei, nur selten wird sie zur Flachkuppel und auch dann ruht sie stets auf einem schweren Gesimse auf. Beispiele dafür sind die Kirchen in Maria-Teinitz (1720), Nitzau (1720), Kundratitz (1730), der Chor von Chotieschau (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts), Altenburg (1731) (Abb. 4), Karlsbad (1732) und Kremsier[4]). Diese alle behalten die Laterne bei, die Kuppel wird allein schon durch die besondere Lichtzufuhr als Raum für sich hervorgehoben. In die Kuppeln der Wallfahrtskirche in Kiritein, wahrscheinlich die erste tambourlose Kirche (1710), von Nitzau, Kundratitz, Karlsbald, Kremsier und Dreieichen (1744)[5]) schneiden Fenster ein, wodurch sie in der gleichen Weise räumlich abgesondert werden. Die Kuppelräume anderer

[1]) Topogr., Bd. 1, 3, Inventar Böhmen, Bd. 15, Prokop, Fig. 1374, Pauker, Zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg, Wien 1906.

[2]) Abb. bei Schmerber, Die Dientzenhofer Tafel III.

[3]) Eine andere Langhauskirche mit Tambourkuppel ist die Innsbrucker Stadtpfarrkirche von 1717 (Weingartner, Die Kirchen Innsbrucks, Abb. 41). In Doxan setzte man 1718 der mittelalterlichen Kirche eine Tambourkuppel auf (Inventar Böhmen, Bd. 4).

[4]) Abb. Inventar Böhmen, Bd. 37, 38, 30; Hofmann, Die Barocke in Böhmen.

[5]) Abb. Topogr., Bd. 5, S. 426.

Fall war, und in den Ländern außerhalb Deutschlands auch weiterhin die Regel blieb. Darin liegt die Größe und Stärke der neuen Kunst von 1730. Sie ist revolutionär. An Bedeutung und Tiefe übertrifft sie die künstlerischen Revolutionen von 1660 (Eindringen der italienisierenden Bauten) und 1680/90 (Reaktion gegen diesen Stil). An Bedeutung — denn sie fügt dem Gebilde der gesamten abendländischen Kunst etwas völlig Neues hinzu, an Tiefe — denn sie bricht mit den künstlerischen Anschauungen von Jahrhunderten. Nur die Umwälzung, die sich eine Generation später mit dem Einsetzen des Klassizismus vollzog, ist ebenso bedeutungsvoll, aber nicht von der gleichen Tiefe[1]).

Unfaßbar, zerfließend und unendlich ist der Raum. Erst der neuen um 1700 geborenen Generation muß diese Erkenntnis in ihrem ganzen Umfange aufgegangen sein und sie wagt es, in ihren Werken dem eigentlichen Charakter des Raumes gerecht zu werden. Keine Formen zwängen mehr den Raum ein, er bildet sie — alles bis in den letzten Winkel hinein ist von Raum erfüllt.

Der Unfaßbarkeit des Raumes kam man am nächsten, indem man den Mauerkörper aushöhlte oder einbog, seiner Eigenschaft des Überallseins, indem trennende Körperformen soweit wie möglich vermieden wurden und seinem Anspruch auf das künstlerische Primat, in dem die tektonischen Glieder in ihrer Bedeutung herabgesetzt, im Volumen verringert und im Detail vereinfacht und beruhigt wurden.

Ein Beispiel soll dies veranschaulichen: Berg am Laim (1737) (Abb. 5)[2]). Der Grundriß des Hauptraumes hat starke Verwandtschaft mit österreichischen Bauten der gleichen Zeit, nur daß an Stelle der Oval- hier wieder die Kreisform gewählt ist[3]). Die Diagonalkapellen und ebenso die größeren in der Breitenachse ergeben die gleiche Anordnung wie in Österreich. Vollständig anders ist aber der räumliche Eindruck. Ein einziger großer Raum umgibt den Beschauer, einheitlich steigt er von unten bis oben auf. Alles ist von Raum erfüllt. Die Diagonalkapellen umschließen keine vom Hauptraume getrennten Räume, die drängende Kraft des Raumes hat hier scheinbar die Mauer herausgedrängt; so entstehen flache Nischen, die aber unmittelbar zum Hauptraum hinzugehören. Die Kapellen in der Breitachse gehören dagegen nicht zum Hauptraum, die trennenden Körperformen aber sind auf das Mindestmaß verkleinert. Säule und Pfeiler sind der Konstruktion wie dem künstlerischen Eindruck nach mehr dekorative Glieder; das gleiche gilt auch von dem ganz leichten und fast zum ornamentalen Streifen degradierten Gurtbogen. Das wichtigste jedoch ist, daß durch die Übereckstellung der Pfeiler und durch seine Einkehlung die zwischen den Räumen liegende Körperzone auf die Breite eines Strichs vermindert wird, und das heißt nichts anderes, als daß Raum von Raum hier nicht durch tektonische Glieder, die selber eine Zone für sich bilden, getrennt werden, sondern die unsichtbaren Grenzen der Räume auch ihre Trennungslinien sind. Am deutlichsten wird dies beim Einblick in den Chor, der den Hauptraum in ähnlicher Form

[1]) Vgl. dagegen Dehir a. a. O. S. 289.

[2]) Andere Abb. Inventar O.-B., Tafel 115.

[3]) Darauf wird unten noch zurückzukommen sein.

wiederholt. Man stelle sich dagegen einen österreichischen gleichzeitigen Bau wie Altenburg vor. Dort und ebenso bei allen italienisierenden Bauten gab es zwischen Kuppelraum und Chor einen breiten Mauerstreifen, dessen Gurtgesims zwei Säulen oder zwei Pilaster trugen. Hier wird dieser Mauerstreifen sozusagen angespitzt, d. h. von beiden Seiten eingehöhlt, so daß zwischen den beiden Räumen nur noch eine spitze Kante zu stehen kommt, also ein Mindestmaß an Körperform. Ebenso wird der breite Gurtbogen eingehöhlt, und was von ihm übrig bleibt, zur dekorativen Borte gemacht. Dadurch stößt Raum unmittelbar an Raum, die Kranzgesimse, die hier nicht im rechten Winkel abbrechen, sondern in weitem Schwunge ausholen, geben den Anfang einer Kurve, deren Verbindung die Trennungslinie der beiden Räume darstellt, was keine abstrakte Überlegung bedeutet, sondern durch die bewegte Form der Gesimse unmittelbar anschaulich gemacht wird. Auch ist dies etwa keine besondere Eigentümlichkeit dieser Kirche, sondern wiederholt sich an fast allen Werken der Epoche in ähnlicher Weise.

Die Grundform des Hauptraumes ist ein Quadrat, die Diagonalnischen leiten von unten an zum Kreise über, der in der Flachkuppel verwirklicht wird. So flutet der Raum einheitlich von unten bis oben — das, was über 150 Jahre früher in St. Michael versucht wurde, wird hier auf neuer Stufe wiederholt: unterer und oberer Kirchenraum sind eins, das Gesimse der Flachkuppel ist dünn wie ein Stab, von Blüten umflochten. Man vergleiche dagegen nur das Kuppelgesims einer gleichzeitigen österreichischen Kirche wie Karlsbad (1732), St. Nikolaus Altstadt Prag (1732) oder Altenburg (1731).

Wie grundverschieden österreichische und deutsche Baukunst des 18. Jahrhunderts ist, macht ein Vergleich der Fischerschen Franziskanerkirche in Ingolstadt (1739) (Abb. 6) mit Altenburg (Abb. 4) oder der Pfarrkirche in Dreieichen (1744) deutlich[1]). In die Wand des österreichischen Ovalraumes sind Kapellen, Emporen und tiefe Querarme eingeschnitten; Pilaster gliedern die Wände, über den kräftigen Gebälkstücken sitzen die schmäleren Pilaster des schon stark reduzierten Tambours auf, ihn in mehrere Abschnitte rhythmisch zerlegend, darüber ein breites Gesims, auf dem die Hohlkuppel aufliegt. Kuppel wie Tambour haben ihre eigenen ovalen Fenster. Hohe Arkadenbögen, von einem klar abgesetzten Gesims eingefaßt, öffnen sich zu den tiefen Querarmen, wie auch zum Chor und der Eingangshalle. In Ingolstadt ist die Vorherrschaft der Mauer völlig aufgegeben. Nur Bruchstücke geben eine deutliche Vorstellung von den Grenzen des Raumes. Seine Zerlegung in drei Schichten (unterster Raum, Tambour, Kuppel) ist einem einheitlichen Raum gewichen. Der Tambour fehlt selbstverständlich; das Kranzgesims der Kuppel ist völlig fallen gelassen und selbst die Gebälkstücke über den Pilastern können durch ihre geschwungene Formen nicht trennend wirken[2]). Überall schmiegt sich der Raum hinein, der Bau ist sozusagen von Raum bis

[1]) Abb. Topogr., Bd. 5 S. 426. Die Grundrisse dieser Fischerschen Zentralräume zeigen derartig viel Ähnlichkeit mit österreichischen, daß Feulner (Münch. Jahrb. 1913) wohl mit vollem Recht auf die Möglichkeit einer österreichischen Schulung Joh. Michael Fischers hingewiesen hat.

[2]) Die Kuppelfenster sind fortgelassen, alles Licht dringt von den Seiten in mittlerer Höhe ein, so den ganzen Raum einheitlich erfüllend.

in die letzten Poren erfüllt: die niedrigen kastenartigen Emporeneinschnitte in Dreieichen werden in Ingolstadt zu hohen luftigen Räumen geöffnet, ähnlich wie in Berg am Laim werden Pfeiler und Gurtbögen ausgehöhlt und so in ihrem Volumen wesentlich geschwächt. Die noch ganz tektonisch empfundenen österreichischen Pilaster werden in Deutschland zu schwachen dekorativen Gebilden umgeformt. Man vergleiche auch Einzelformen: Die als Bauteil für sich gebildete Emporenbrüstung in Altenburg und Dreieichen, die sich samt der Umrahmung klar vom Hintergrund ablöst, mit der vom Raume vorgetriebenen, vom Raume umspülten Balustrade in Ingolstadt; die tektonisch einfache und räumlich stark trennende Umrahmung der Diagonalkapellen in Österreich und ihr absichtliches Unsichtbarmachen in Deutschland.

Diese Gegenüberstellung soll genügen. Jede andere würde das gleiche zeigen. Dabei ist Ingolstadt in räumlicher Beziehung noch nicht einmal fortgeschritten. Ein Bau wie Rott a. I. (1759), ist in Österreich undenkbar. In Rott wirken die Wände, wo sie überhaupt vorhanden, dünn und zart wie Papier gegenüber österreichischen Mauern, die dick und stark wie die romanischer Kirchen zu sein scheinen. Zu einer derartig sekundären Bedeutung hätte der Österreicher die Körperformen dem Raume zuliebe nie herabsinken lassen.

So stehen diese Bauten nicht nur im Gegensatz zur vorangegangenen „Hochstufe", wie besonders Hauttmann dies eingehend gezeigt hat, sondern auch zur gleichzeitigen österreichischen Kunst, worauf es hier ja besonders ankommt. Von 1690—1730 legt Deutschland einen so weiten und wichtigen Weg zurück, wie z. B. von St. Martin in Bamberg oder Weingarten bis Berg am Laim, Österreich dagegen einen so wenig spürbaren, wie den gezeigten der Dreifaltigkeitskirche bis zu Dreieichen- Altenburg.

Um den Raum also im höchsten Maße sprechen zu lassen, macht der Deutsche die Mauer zu einem weichen biegsamen Stoff, der allen Kräften des Raumes nachgibt[1]). Die Einzelformen verlieren an Kraft. Nur in ganz flachem Relief dringen sie aus der Mauer hervor. In Diessen wird dem einschmiegenden allerfüllenden Charakter des Raumes durch die merkwürdig geschwungene Attika über dem Kranzgesims Rechnung getragen, der alle Arkadenbögen in die unstatische Hufeisenform umsetzt.

Diessen ist ein Longitudinalbau. Die Basilika, in Österreich in dieser Zeit die Regel, kommt nur sehr selten vor. Meistens wird, wie es schon in St. Michael angedeutet wurde, aus dem Mittelschiff ein einheitlicher Raum gemacht; ohne scharfe Trennung sitzt das Gewölbe auf, keine Gurte markieren einzelne Abschnitte. Das von Italien übernommene Motiv der Vierung ist völlig verändert. Die Aneinanderfügung mehrerer großer Räume ist beibehalten und darin liegt die große historische Bedeutung der italienisierenden Epoche. Aber statt der sechs Räume sind nur fünf geblieben, der Kuppelraum fällt fort. Vor allem aber werden diese Räume vornehmlich durch ihre eigenen Grenzen getrennt, nicht durch tektonische unräumliche Formen. Zur Verdeutlichung diene ein Vergleich

[1]) Besonders deutlich in Schäftlarn (1733), Diessen (1732) und Vierzehnheiligen (1743) zu sehen. Abb. Hauttmann, Tafel 18, Inv. O.-B., Tafel 103.

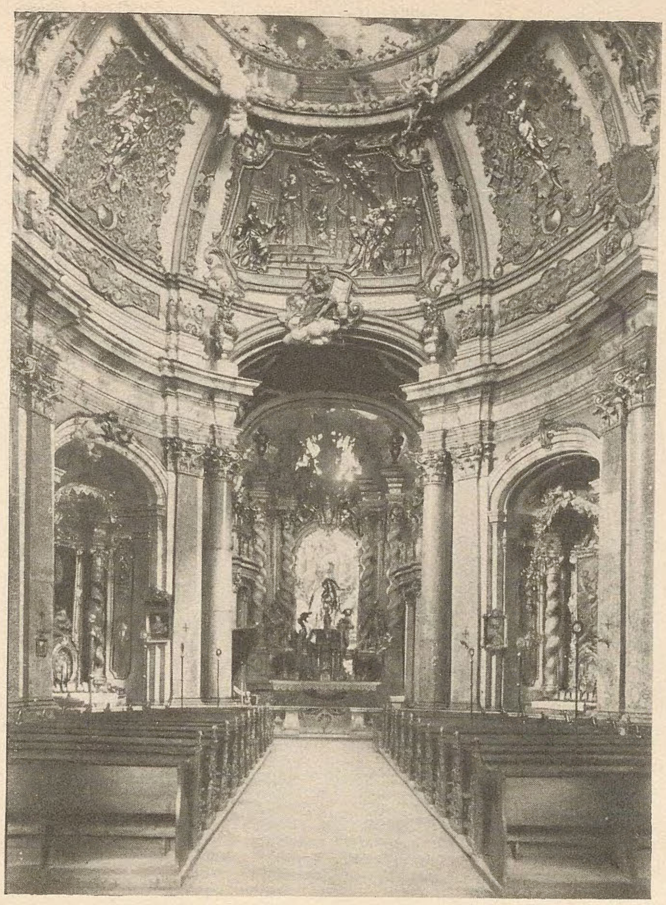


Abb. 9. Klosterkirche Weltenburg.



Abb. 10. Klosterkirche Fürstenzell.

von Zwiefalten (1741) und Prag St. Nikolaus Kleinseite (1739)[1]) (Abb. 7 u. 8). In Prag wird die wieder sehr hoch getriebene Tambourkuppel durch ein breites Konsolengesims vom Vierungsraum abgesondert, in Zwiefalten schließt die Flachkuppel, deren dekoratives Gesimsstäbchen von Rocaillen verdeckt wird, den Vierungsraum, völlig zu ihm gehörend, ab. Vier Paar schwere Freisäulen sind als plastische Körper in den Prager Vierungsraum hineingestellt — weich fließt um die drei weit auseinandergestellten und in die Mauer gebundenen Säulen der Raum der Zwiefaltener Vierung. In St. Nikolaus werden Schiff, Chor und Querarme von der Vierung durch breite halbkreisförmige Arkadenbögen getrennt, die deutlich als Raum für sich an das Gewölbe herangesetzt sind — ausgehöhlt, in ihrer Substanz erleichtert und mit der Raumschale des Gewölbes eng verbunden, erscheinen sie in Zwiefalten, so daß die verschiedenen Räume bis zu ihren äußersten Grenzen hinfluten können.

Die starke Raumhaltigkeit der deutschen Rokokokirchen wurde schon des öfteren festgestellt, so von Frankl, Hauttmann, der auch eine raum- und körperhaltige Linienführung unterscheidet, und von Wackernagel, der von einer Vorherrschaft des Raumkörpers spricht. Alle aber sehen in dieser Kunst nur eine Vollendung und stetige Weiterentwicklung der eigentlichen barocken an, während die Gegenüberstellung mit den gleichzeitig österreichischen wie auch mit den vorhergegangenen deutschen Bauten den Umbruch in der Entwicklung deutlich hervortreten läßt. In Österreich wird wie in Italien und allen anderen europäischen Kunstgebieten der Raum in Gestalten gezwungen, die aus dem Charakter der Formen, nicht des Raumes selbst, hervorgehen, in Deutschland gestaltet von 1730 ab der Raum die Formen. Selbstverständlich sind diese auch in Deutschland noch da, es ist auch diese Architektur noch die Kunst des gestalteten Raumes; es ist nicht der wahre unendliche Raum der Natur, aber kommt ihm doch so nahe wie möglich. In Kirchen, wie Vierzehnheiligen, Rott und Wies scheint ein Stück des unendlichen Raumes durch eine dünne Schale umhüllt zu sein, und deshalb ist diese Kunst so natürlich und göttlich zugleich, so natürlich wie der freie Naturraum und so göttlich wie alles Gestaltete, diese Räume wirken zugleich so profan wie Tanzsäle und so sakral wie die heiligsten Kirchenräume.

In Deutschland sinkt von dieser Zeit ab immer mehr das Interesse an den Einzelformen[2]), Österreichs künstlerische Stärke dagegen liegt in der großen Erfindungsgabe von formalen Dingen und setzt damit den von Italien eingeschlagenen Weg fort. Das eigentliche Wesen österreichischen Stils läßt sich deshalb am besten an dem Äußeren der Bauten zeigen; die Salzburger Universitätskirche und die Karlskirche, Dürnstein und die Prager Nikolauskirchen sind hier zum mindesten ebenso wichtig und vielleicht von noch größerer Schönheit als ihre Innenräume. Kloster Melk und das Belvedere mit ihrem sprühenden Formenreichtum sind nur in Österreich denkbar, und es ist kein Zufall, daß dort, wo auch Deutschland dem Außenbau besonderes Gewicht beilegen mußte,

[1]) Abb. Hauttmann, Tafel 19, Schmerber, Tafel 4.

[2]) S. weiter unten.

im Schloßbau, Österreich als Lehrmeister auftrat, während auf dem eigensten Gebiete deutscher Rokokokunst, dem Kirchenbau, die Beziehungen viel loser sind.

Nur in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo Österreich auf allen Gebieten führend war, sind die Verbindungen deutlicher zu fühlen. Hierher gehört die Kirche in Freystadt (1700) und die Dreifaltigkeitskirche in München (1711), beide von Viscardi[1]). Der Grundriß und zum Teil auch der Aufriß hat mit österreichischen Bauten viel Verwandtes. Hier ist auch das Neumünster von Würzburg (1711) zu nennen[2]). Auf die Beziehungen zwischen Banz und Böhmen wurde schon hingewiesen. In Ottobeuren kopiert man 1718 im Entwurf die Salzburger Kollegienkirche. Durch die Bedeutung, die in Weltenburg und Rohr (1717 resp. 1718) den Formen noch beigemessen wird, erinnern sie in manchem an österreichische Bauten. Ein letzter Einfluß österreichischer Raumauffassung scheint in Münsterschwarzach vorzuliegen (1727), deren hohe, wenn auch tambourlose Kuppel mit Laterne und deren scharfe Abtrennung der einzelnen Raumkörper in Neumanns Werk völlig vereinzelt ist[3]).

Diese Werke stehen jenseits der künstlerischen Revolution von 1730, deren eine These Vorherrschaft des Raumes war. Die andere lautete: Klarheit des Raumes.

Die bewußte Verunklärung des Raumbildes zeigte sich in Deutschland häufig in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Banz wurde schon erwähnt. Weltenburg ist ein weiteres Beispiel (Abb. 9). Der Hauptraum erscheint zunächst zwar in voller Klarheit, über der unteren Gewölbevoute öffnet sich jedoch ein neuer lichterfüllter Raum, über dessen Ausdehnung und konstruktivem Zusammenhang mit dem Bauganzen man völlig im unklaren bleibt. Einen Höhepunkt an Raumverunklärung bedeutet der Chor: Hinter zwei den Eingang flankierenden Säulen tauchen eine Fülle von Formen auf (Säulen, Balkone, Gesimse), die über die Gestalt dieses Raumes nichts aussagen. Ein niedriges Tonnengewölbe durchschneidet dazu noch den Raum, dessen eigentliche Höhe hinter dem Altar sichtbar wird.

Zur Verunklärung dienen auch die eingeschwungenen Emporen der Weingartner und Ellwangener Kirche (1715 resp. 21). Hier scheint ein Raum einzudringen, ein neuer anzusetzen, während die geradlinig fortgeführten Gurtbögen im Gewölbe diesem Eindruck entgegenarbeiten. Das gleiche gilt von den ein- und ausschwingenden Emporen der Dürnsteiner Kirche. Die Würzburger Hofkirche steht in der Tendenz zur Verunklärung nicht hinter Banz zurück.

Dagegen setzt sich nun die um 1730 einsetzende Kunst ab, die Raumklarheit verlangt. Auch von österreichischen Kirchen wurde gesagt, daß klar Raum von Raum abgesetzt sei. In Deutschland wird es mit völlig neuen Mitteln erreicht. Die unterteilenden Gurtbögen läßt man fort — glatte, nur von Malereien oder Stukkaturen belebte Gewölbe beschließen die Räume, die sich dadurch in viel stärkerem Maße zu Einheiten zusammenschließen. Man vergleiche die Haupt-

[1]) Inventar O.-Pf., Bd. 17, O.-B., Tafel 136.

[2]) Inventar U.-Fr., Bd. 12.

[3]) Hauttmann, Tafel 28.

schiffe von Zwiefalten und Melk, das 30 Jahre später in Klosterneuburg ganz ähnlich wiederholt werden sollte. Gewiß faßt man auch das Melker Schiff als einen Raum auf, die großen Vierungspfeiler und -bögen trennen es mit aller Deutlichkeit von der hochaufschießenden Vierung ab, aber dieser Raum wird durch Gurte und sie fortsetzende Pilaster in einzelne Abschnitte zerlegt. In Zwiefalten dagegen wird der ganze Raum einheitlich überwölbt. Hier fühlt man die Einheitlichkeit eines einzigen Raumes — in Melk die zu einem Raume sich zusammenschließenden Teile. Diese Vereinheitlichung und damit auch Klärung des Raumes geht weiter. In Melk sitzt auf betontem Gesimse das Gewölbe auf, dadurch vom unteren Raume getrennt — hier scheint es aus den Pfeilern emporzuwachsen: das in St. Michael zum ersten Male verwirklichte deutsche Raumgefühl kommt hier auf neuer Stufe wieder zum Durchbruch. Die Auskehlung der Ecken, die das Gewölbe mitmacht, trägt zu der Abschließung des einen Raumes von den folgenden weiterhin bei.

Aus solchen einheitlich gebildeten Räumen setzen sich nun die deutschen Rokokokirchen zusammen. In Zwiefalten und Ottobeuren, Berg am Laim und Rott, Vierzehnheiligen und Neresheim ist diese Folge von großen Räumen durch das Auge deutlich zu erfassen. Man erblickt schon vom Eingange aus die verschiedenen weiten Gewölbeflächen und alles, was vom Wandaufbau an Gesimsen und Pfeilern zu sehen, gibt die Form des darunter liegenden Raumes wieder. Nie wieder ist dies in so großartiger Weise verwirklicht, wie in Vierzehnheiligen oder Neresheim. Aus fünf Räumen ist Vierzehnheiligen zusammengesetzt, Räume, die durch ihre Gestalt, nur in geringem Maße durch tektonische Glieder, voneinander getrennt sind. Nicht wie in den österreichischen Kirchen der gleichen Zeit schneiden Pfeiler und Gurtbögen den Raum ab — hier schwingt der Raum weiter hinaus, jeder schließt sich in sich zusammen, wird zu einem Zentralraum; die — natürlich auch noch vorhandenen, in ihrem Ausdruckswert aber stark geschwächten — seitlichen Begrenzungformen geben nur Andeutungen dieser in sich ruhenden Raumformen; sie geben Anleitungen, wie der Raum fortzudenken ist, nur das Gewölbe gibt die Form genau wieder.

Sicherlich sind die Räume italienischer und österreichischer Kirchen viel einfacher und primitiver gestaltet. Es sind, durch mathematisch klare Formen bedingt, mathematisch klare Räume. Die Grundrißformen deutscher Rokokokirchen dagegen sind vielfach höchst willkürliche Gebilde: zusammengedrückte Kreise, reine oder gedrückte Ellipsen. Aber — daß ein aus den mathematischen Grundformen gebildeter Raum leichter zu erfassen ist, als einer aus Formen der höheren Mathematik, gilt doch nur vom Verstande. Das Auge erfaßt die Einheitlichkeit und In-sich-Geschlossenheit eines Raumes ebenso leicht, ob der Raum ein empirisches Gebilde oder ein mathematisch einfach konstruiertes ist. Für das Auge bereitet die Ellipse nicht größere Schwierigkeiten als der Kreis, wenn nur überall Handhaben für das Auge da sind, die diese Ellipsenform angeben.

Und dies ist in jeder Rokokokirche der Fall. Ein Wandausschnitt mag verwirrend wirken, im ganzen gibt jeder einzelne Teil genau die Form des Raumes

wieder — oft nur bruchstückweise, nie aber arbeitet eine Körperform der Raumform entgegen[1]).

Dies aber war gerade in der vorangegangenen Epoche der Fall gewesen. Man vergleiche den Weltenburger Chor mit dem von Fürstenzell (Abb. 9 u. 10). Die raumverwirrenden Aufhäufungen von Formen sind hier einheitlichem Raume gewichen, dessen glattes von keinem Bogen zerlegtes Gewölbe schon vom Schiffe deutlich sichtbar ist, und dessen begrenzende Formen, ein Teil der Wand, das Gesims und sogar die Pilaster in den abgerundeten Ecken, genau über die in sich ruhende Gestalt des Raumes Auskunft geben. Dort dringen Formen in den Raum ein — hier schmiegen sie sich ihm an. Dort ein an sich einfach gebildeter Raum, der aber durch die Formen völlig verunklärt wird — hier ein Raum von „komplizierterem" Grundriß, der aber dem Auge keine Schwierigkeit bietet.

Ganz im Sinne dieser Art von Raumklarheit ist es, wenn jetzt vielfach auch kreisrunde Räume aufkommen (Murnau, Rott, Berg am Laim, Ottobeuren, Neresheim und die Chöre vieler Kirchen). Der Hauptraum von Rott gibt in seiner reinen Kreisgestalt gewiß keinen Anlaß zu Verunklärungen. Trotz dieser mathematischen Grundform macht aber weder Rott noch Neresheim oder ein anderer dieser Bauten den Eindruck des kristallinisch Feststehenden, wie ein österreichischer Zentralbau dieser Epoche, z. B. St. Nikolaus in der Prager Altstadt. In Rott und Neresheim scheint der Raum unter den vielen möglichen Gestalten vor den Augen des Beschauers diese kreisrunde anzunehmen, in Prag wird er durch die schweren Körperformen gerade in diese Gestalt gezwungen und der Gedanke an eine mögliche andere kommt nicht auf.

Kompositionen mehrerer, in sich ruhender, klarer Räume sind die deutschen Rokokokirchen. Hier ist die Bedeutung der italienisierenden Epoche wie der ganzen italienischen Kunst für Deutschland zu erfassen. Die Theatinerkirche und das Stift Haug hatten derartige Raumkompositionen dem Deutschen zum ersten Male gezeigt. Ihre Reaktion richtete sich gegen die Raumauffassung, nicht gegen die Idee der Raumkomposition als solcher. Dies war der Gewinn, den sie aus der wesensfremden Kunst übernahmen. Die bedeutendsten deutschen Kirchenbauten entstehen zu dem Zeitpunkte, wo sich deutsches Raumempfinden mit italienisch-österreichischer Raumkomposition, wo der einheitliche, von unten an aufsteigende Saal von St. Michael sich mit der klaren Raumaneinanderfügung der Theatinerkirche zu einem neuen verbindet. In reinster Gestalt verwirklicht dies Vierzehnheiligen, das fünf Räume zusammenfügt, dem aber gerade an dem für italienische Bauten entscheidenden Punkte, der Vierung, die alles bekrönende Kuppel fehlt, und dessen einzelne Räume ganz wie St. Michael in sich geschlossen und einheitlich von unten an aufsteigend gebildet sind, während in der Theatinerkirche und auch in den nachfolgenden Bauten bis in

[1]) Hauttmann steht prinzipiell auf dem Standpunkt einer stetig fortschreitenden Verunklärung. Verschiedene Stellen seines Buches widersprechen aber dieser Ansicht. So spricht er bei Berg am Laim und Schäftlarn, S. 176ff. von klassischer Reinheit und charakterisiert die Spätstufe richtig als „Aufteilung in einzelne, selbständig für sich gehöhlte in sich geschlossene Räume" (S. 179).

den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein die großen Räume von den Pfeilern und Bögen abgeschnitten und durch die Gesimse in einzelne Raumteile zerlegt werden.

Daß die Baumeister dieser Zeit Raumklarheit wollten und auch erreichten, geht aus einigen Bauten hervor, denen die dekorative Ausschmückung fehlt, wie Murnau, Etwashausen und Neresheim. Würde man in Banz oder dem Weltenburger Chor die Stukkaturen abschlagen und die Malereien übertünchen — größere Raumklarheit ließe sich nicht erzielen. Rott, Wies oder Vierzehnheiligen sind dagegen genau so raumklar wie das schmucklose Neresheim, nur ist bei ihnen die Raumhaltigkeit, die Raumfülle durch die alle Formen verbindende Dekoration größer. Raumverunklärend wirkt die Dekoration nicht, denn nie greift sie von einem Raume zum anderen über, stets dient sie nur zur Formenverbindung des einen Raumes.

So führt der Weg der barocken Kunst nicht von Klarheit zur höchsten Unklarheit, sondern bricht nach einem Höhepunkte an Raumverunklärung um und führt wieder — (wenn auch in gänzlich neuem Sinne) zur Raumklarheit. Trotzdem ist aber diese Kunst keineswegs Vorstufe zur Raumklarheit des Klassizismus. Der ist wieder, wie schon oben gesagt wurde, ein grundsätzlich anderer. Die Umkehrung des Verhältnisses von Form zu Raum liegt, so revolutionär diese Tat auch ist, weit mehr im Sinne des Barock als einer klassizistischen Kunst. Formenklarheit — Formen- und Raumunklarheit — Raumklarheit ist der Weg.

Doch auch die Formen werden auf der letzten Stufe einfacher und beruhigter. Man vergleiche die Profile irgendeiner Rokokokirche mit denen der vorangegangenen Epoche, z. B. das vielfach gebrochene und vorkragende Gebälk und die stark profilierten Gurtbögen von Fürstenfeld-Bruck[1]) mit der einfachen Linienführung von Gebälk und Vierungsbogen in Zwiefalten oder Ottobeuren. Oder Einzelheiten wie die eng gepreßten und unruhig konturierten Nischen der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg mit dem wohlig sich in die Wölbung ausbreitenden des Chores von Berg am Laim. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß in jeder Rokokokirche der ruhige Reliefgrund der glatten Mauer stärker mitspricht als in den älteren Werken, wo jede ruhige Fläche durch stark bewegte Einzelheiten verdrängt wurde. Diese späte Zeit liebt Ruhe und Klarheit — nicht nur im Raum, auch Säulen und Pilaster werden mit glattem kalkweißem Überzug versehen.

Auch auf diesem Wege geht Österreich nicht mit. Die Profile von Altenburg und Dreieichen[2]) sind noch ganz aus dem Geiste eines Prandauers heraus geschaffen. In der starken Vorherrschaft der Körperformen, wie besonders in dieser verwirrenden Vervielfältigung einzelner Linien ist der österreichisch-böhmische Charakter der Grüssauer Klosterkirche zu erkennen, deren Fassade in Deutschland selbst ja auch undenkbar wäre[3]). Nur das Ornament, von dem

[1]) Abb. Hauttmann, Tafel 15.

[2]) Abb. Topogr., Bd. 5, Abb. 304, 494.

[3]) Schlesien ist damals ganz zum östlichen Teil des Reiches zu zählen.

die Stilbestimmung zunächst auch ausging, wird im Rokoko wirrer und unklarer, sonst aber ist von 1730 ab überall eine Klärung deutlich zu erkennen[1]).

In der Mitte des 17. Jahrhunderts (1650—70) kommt die italienische barocke Kunst zur Reife. Österreichs Höhe sind die Jahre von 1700—1730, sind die Bauten, in denen der Raum stärker mitzusprechen beginnt. In diesen Jahren entstehen seine bedeutendsten Werke. Die Reife des deutschen Kunstgefühls kommt aber erst mit der nächsten Generation von 1730—1760 zum Durchbruch — ganz am Ende der barocken Kunst, genau wie zu Zeiten der Romanik, Gotik und Renaissance.

Österreich schafft während dieser späten Zeit, genau wie Italien, mit dem es seiner ganzen künstlerischen Anschauung nach eng verwandt war, im wesentlichen im Sinne der vorangegangenen Epoche, die für beide Höhepunkte darstellte. Ein Rokoko gibt es weder in Österreich noch in Italien. Deutschland allein macht aus dem übernommenen Gute etwas derartig Neues und künstlerisch Hochwertiges, daß man dieser Kunst mit Recht einen besonderen Namen gegeben hat. Im Rokoko ist auf künstlerischem Gebiet Deutschland Führer der europäischen Länder.

[1]) Für die bildende Kunst weist E. Michalski, Jos. Christian, Ein Beitrag zum Begriff des Rokoko, Berlin 1926, zum ersten Male den in ähnlicher Weise sich vollziehenden Umbruch nach.